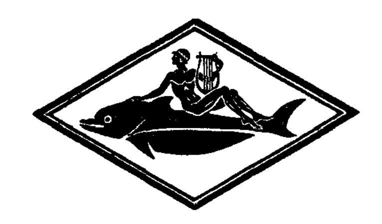
DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XVII. JAHRGANG



ERSTER HALBJAHRSBAND

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART BERLIN UND LEIPZIG

VEREINIGT MIT SCHUSTER & LOEFFLER

INHALTSVERZEICHNIS

MUSIKLEBEN

BILDER — FAKSIMILES — NOTEN

FAKSIMILES:

NOTEN:

VERSCHIEDENES:

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM I. HALBJAHRSBAND DES XVII. JAHRGANGS DER MUSIK (1924/25)

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

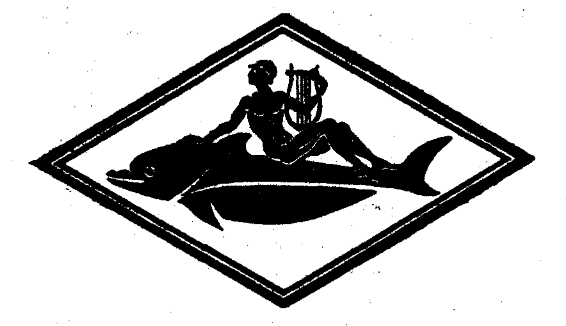
REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XVII. JAHRGANG * HEFT 1



OKTOBER 1924

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART
BERLIN UND LEIPZIG * VEREINIGT MIT
SCHUSTER & LOEFFLER

BAYREUTH, DIE ZEITENWENDE UND DAS REICH

VON

PAUL MARSOP-MÜNCHEN

I. Von Richard zu Siegfried Wagner

Mit Richard Wagner ging die heroische Zeit Bayreuths dahin. Shakespeares Schatten vermag es Shakespeare nicht gleichzutun. Es ist ein anderes, wenn ein des Zaubers mächtiger Magus den Sängern, dem Orchester seinen Feuerodem einbläst, und wenn den Ausführenden, sei es auch mit eindringlichster Beredsamkeit und unermüdlichem Eifer, bedeutet wird: solche Absichten hegte der Magus und auf diese Art ging er daran, sie zu verwirklichen. Als Gerhart Hauptmann und die kleineren sich um ihn gruppierenden Ganz- und Halbnaturalisten hervortraten, schmähte man die altweimarische Rede als steif und hölzern. Mit dem Angriff wie mit der Verteidigung war es ein eigen Ding; denn Keiner war imstande, den Schauspielern vorzusprechen wie ehedem Goethe und die Bewegungen der Kürassiere des Max Piccolomini ins Heldische hinaufzutreiben wie einst Schiller. Zweifellos nahm auch der Chorführer Sophokles Geheimnisse der Inszenierung der »Antigone« mit sich ins Grab. Der vielberufene Bayreuther Geist offenbarte sich als Genie von solch kolossaler Suggestionskraft, daß sämtliche Mitwirkenden um das Zwei- und Dreifache ihrer natürlichen Gaben, ihres erworbenen Könnens erhöht wurden. Kaum mehr waren es die Darsteller des Alberich, des Siegmund, des Amfortas, die uns 1876 und 1882 im Innersten aufrüttelten: es war Wagner, Wagner und nochmals Wagner, ein dichterisch-mimischer Proteus, der den erfindungsreichen Odysseus zu höchstem Staunen hingerissen hätte. Immer dramatisch, nicht mit dem kleinsten Erdenrest von beifallhaschender Komödianterei behaftet. Hundert Augen, hundert Ohren hätte einer haben mögen, um die Überfülle in sich aufzunehmen. Selbst die Aufzeichnungen Berufener, die von Felix Mottl und Heinrich Porges, über die grundlegenden Ring-Proben konnten von Wagners Vorsingen und Vorspielen nur ein Winziges festhalten. Was war aufschäumende, überquellende Improvisation, was in größten Linien regelnder Kunstverstand? Beides floß, unerklärlich, zu untrennbarer Einheit zusammen. Man verstand, was der heißblütige Künstler in frühen Zürcher Tagen herausgeschleudert hatte: wäre sein Werk einmal über eine Bühne nach seiner Art gegangen, dann möge das Theater abbrennen.

Jenes urbayreuthisch Schöpferisch-Nachschöpferische konnte die Persönlichkeit, von der es ausstrahlte, nicht überdauern. Hans von Bülow, in dem es sich am stärksten reflektiert hatte und der mit dem unvergleichlichen Vortrage des Lohengrin- und des Tristan-Vorspiels aufdeckte, daß ihm die Brahms-Pflege

nur Aushilfs-Beschäftigung war, mußte sich in partibus infidelium herumreisend verzehren. Frau Cosima Wagner, ein Wunder von Opferfähigkeit und gestraffter Energie, unnachahmlich in dem Vermögen, verschiedenartige, ja entgegengesetzte Temperamente für künstlerische Zwecke zusammenzustimmen, wurzelte nicht wie Franz Liszt, Richard Wagner und Bülow im Dämonischen, sondern im Kritisch-Espritvollen und hatte eine leise Neigung zur aristokratischen, doch versteiften altfranzösischen tragédie im Blute. Intellektuell höchstbegabt, errang sie sich das Verständnis für die große Gesetzmäßigkeit im Schaffen ihres Gatten; das Orphische und Dionysische der Musik entflammten ihre Natur nicht. Immerhin hatte wie der Tondichter Wagner, so auch der den Szeniker und den Musiker in sich verschmelzende Imperator von Bayreuth namhafte Epigonen. Von Felix Mottls, von Karl Mucks Taktstock ging und geht noch ein elektrisierendes Fluidum aus. Beiden gab es ein Gott, zu formen, zu gestalten.

Siegfried Wagner trat die Herrschaft an. Nicht leicht ist es, ihm nach seiner Art gerecht zu werden, sich einzufühlen, hineinzudenken in sein Wesen, in dem Bestimmtes und Weiches, berechtigtes Selbstbewußtsein und Anlehnungsbedürfnis, gewinnende naive Herzlichkeit und Verfälteltes, schöne, wenngleich mitunter starre Pietät und ein frisches Streben, von sich aus mit reger Phantasie Neuland zu entdecken, eigenartig gemischt sind. Vielleicht steht er den Großeltern väter- und mütterlicherseits näher als Richard und Cosima Wagner. Wer als Unvoreingenommener seine Entwicklung mit Teilnahme verfolgte, muß sich sagen, daß er mit seiner Aufgabe ansehnlich gewachsen ist. Mehr und mehr entzog er sich, schier unmerklich, den Einflüssen bestmeinender, doch engsichtiger Lobrednerinnen und Lobredner, entsagte allgemach dem Dirigieren, für das er keine ausgesprochene Begabung an den Tag gelegt hatte, und konzentrierte sich auf das, wofür ihn ungewöhnliche Begabung bestimmte, auf die Spielleitung und die Organisation. Hier vollbrachte er eh und je, besonders aber 1924 Rühmenswertes. Er hat sich als berufenen Führer bewährt: er darf fordern, daß man ihm vertraue. Vorschläge, die den aufrichtigen Wunsch, der Sache zu dienen, erkennen lassen, wird er hinfort schwerlich von der Hand weisen, auch wenn sie mit Ansichten, die er früher hegte, nicht ganz übereinstimmen. Im Bereich ausübender Kunst, möge sie auch den bedeutendsten Zielen zugewendet sein, gehe es füglich wie auf innerpolitischem Gebiete: in Tagen des Überganges und der Sammlung der Kräfte gleicht man die Meinungen ernster Sachverständiger tunlichst gegeneinander ab.

II. Das Zentrum Bayreuth

Mit Bayreuth war es wie mit Walhall. Lange wurden zwischen ziehenden, wallenden Nebeln nur Teile der Götterburg sichtbar. Heute, da nach krachenden Wetterschlägen allerhand Dunst weggefegt ist, treten die konstruktiven

Linien des Baues und damit seine Zweckbestimmung schärfer denn je heraus. Vor dem Kriege spendete das Festspielhaus, lief auch jeweils eine Irrung, ein Fehlschlag mit unter, dem Empfänglichen Feiertagsgaben. Heute ist seine Erhaltung unumgängliche *Notwendigkeit*, Erfüllung einer der wichtigsten Lebensfragen der deutschen Kunstpflege, vielleicht letzte Möglichkeit, einen nationalen Darstellungsstil auszubilden.

Deckte Richard Wagner die Sinn- und Haltlosigkeit der andauernd in die Breite wuchernden »deutschen« Opernwirtschaft seiner Zeit mit zwingend scharfer Logik auf, so tat er das nicht, um, wie ihm unterstellt wurde, jedwedes Plätzchen an der Sonne für seine eigenen Musikdramen in Anspruch zu nehmen. Sondern es hatte sich tatsächlich zuerst als Teilstück fürstlicher Hofhaltungen, sodann sich da und dort von ihnen ablösend ein Monstrum von hohler Werkelei entwickelt: der Opern-Jahresbetrieb. Gedankenlos, im Banne der Gewohnheit fütterte man es durch und schleppte es, mühsam genug, weiter. Begreiflich, daß nicht sowohl die Könige und regierenden Herzöge, unter denen sich neben minderbegabten doch auch mehrbegabte, recht klare Köpfe befanden, als vielmehr eine Anzahl Repräsentationsbeamter und sonstiger im engeren Dunstkreise der Höfe lebender Personen Abend für Abend ihre Opern- und Ballett-Zerstreuung begehrten. Wie denn aber, seitdem sich das »befreite Volk« als unumschränkten Herrn seiner Geschicke aufspielte? Zu den groteskesten Erscheinungen des neuen Deutschlands gehört das »Staatstheater«, das nicht mehr und nicht weniger als ein schlecht republikanisch maskiertes altes Hoftheater ist. Ein Institut, das nicht wie früher zum beträchtlichen Teil aus dem Kronvermögen unterhalten, hingegen vom Staate und von den dem Staate nachschielenden, nachhinkenden Städten recht erheblich gestützt wird, sollte doch lediglich Bildungsabsichten verwirklichen, der gehaltreichen Kunst dienen, und dies vor allem unter vaterländischen Gesichtspunkten. Was haben »Tosca«, »Mignon«, »Afrikanerin« und ihresgleichen mit Kultur, mit deutschem Wesen zu tun? Heute sind wir soweit, daß mit durch die Steuergelder, die der verelendete, geistig zu höchst stehende, vom Besuche des Theaters so gut wie ausgeschlossene Mittelstand zahlt, der Opernhaushalt ausgerundet wird, damit die Schieber und Genossen sich an »Tosca«, »Mignon« und »Afrikanerin« ergötzen können. Es lebe die Republik, es leben Gleichheit und Brüderlichkeit! Der Opernjahresbetrieb, wie er in der Gewohnheit Geleise fortratterte, ist *Luxus*. Ist es um so mehr, als er nur mit ansehnlichem Einschub ausländischer, der deutschen Art fremder und von deutschen Sängern nie auch nur halbwegs richtig zu bewältigender Werke sich durchsetzen läßt. Luxus, vom Staate gefördert, gehätschelt im verarmten, ums tägliche Brot hart kämpfenden, die Gefahr der Erwerbslosigkeit für riesenweite Schichten kaum mehr beschwörenden Reiche? Ein Staat, der die Schule, den stärksten Kulturträger, abbaut und den Opernluxus begünstigt, ist krank, unterliegt dilettantischen Einflüssen. Noch bleibt eine Möglichkeit, daß den

Maßgebenden die Augen aufgehen: wenn nämlich, was nicht unwahrscheinlich, eine Reihe von ständig arbeitenden Opernbühnen trotz der Subventionen aus öffentlichen Mitteln zusammengekracht sein wird.
Der Vernunft folgend hätten wir uns, etwa auf dem Wege der Gründung und des Ausbaus von Städtebund-Theatern, einem eingeschränkten Opernbetrieb zuzuwenden. Je mehr indessen im musikdramatischen Bereich die Möglichkeiten, an einem und am anderen Ort stilistisch einwandfreie oder doch respektable Arbeit zu leisten, sich vermindern, um so mehr tut ein unverrückbares *Zentrum* solcher Arbeit not. Auch eine gute Kunstpolitik knüpft an Gegebenes an. Das Gegebene heißt Bayreuth.

III. Sachlage und Aufgaben. — Wagner-Dirigenten

Während des Weltkrieges und nach seiner Beendigung versicherten uns nicht etwa belgische oder amerikanische, sondern deutsche Kritiker, Richard Wagner und seine Schöpfungen wären überwunden. In verschiedenen Tonarten wurden wir hiervon verständigt. Dieser belehrte uns darüber, wir hätten mit nervigem Arm das Rad der Geschichte um mehr als ein Säkulum zurückzudrehen und wieder bei Mozart einzusetzen; jener nahm das mehr oder weniger loyale Wollen der Schönberg, Schreker, Hindemith, Křenek, zuzüglich etlicher unverfälschter Galizier und waschechter, aber pariserisch parfümierter Moskowiter bereits für ein erfolgstrotzendes Vollbringen und gab uns zu verstehen, daß vor solcher neuen Ausdruckskunst die Wagnerische sich von unserem Planeten weg und auf den Saturn oder Jupiter geflüchtet hätte, von wo sie in unsere Nächte noch einen matten Strahl sendete. Meinesteils zog ich aus den Ereignissen des letzten Jahrzehntes die Lehre, daß man jemanden, um ihn überwinden zu können, erst gründlich kennen müsse. So sei denn die Frage aufgeworfen: Kennen die Deutschen Richard Wagner zur Genüge? Mich dünkt, nein! Bayreuth war, als sein Wirken jäh unterbrochen wurde, auf dem Wege zum Stil, doch noch keineswegs im Vollbesitz des Stiles. Die Operntheater entstellen, vergröbern, veräußerlichen die Ring-Dramen und den »Parsifal«, der dorthin überhaupt nicht gehört, fälschen, in Ansehung der offenen Orchester, mangels hinlänglicher Trennung der Bühne vom Zuschauerraum und unter der Einwirkung der von den Pulten der Instrumentalisten ständig und stark heraufwirkenden Lampen, die Klang- und die Bildwerte — ganz abgesehen davon, daß in ihnen allein die Inhaber weniger Vorzugsplätze das auf der Spielebene Vorbereitete unter richtigem Gesichtswinkel erblicken. Der rechten Wagner-Kapellmeister sind sehr wenige. Mustergültige Wagner-Sänger und -Darsteller, die, schenkte man der landläufigen Zeitungskritik Glauben, überreichlich vorhanden wären, gab es tatsächlich bisher nur in geringer Zahl. Das Problem einer echt künstlerischen räumlichen Gliederung und dekorativen Einkleidung des Schauplatzes wurde bis jetzt für die Schöpfungen Wagners zu Bayreuth und anderswo kaum annäherungsweise gelöst.

Die als Festspiele angekündigten Aufführungen im Münchner Prinzregenten-Theater waren und sind bestenfalls, nämlich vom Taktstock Mottls, Mucks und jetzt Knappertsbuschs beflügelt, glänzende Improvisationen, da eine Bühne, die sich neun Monate des Jahres hindurch in der Tagesfron mühen muß, unmöglich derart gründlich vorstudieren kann, daß festspielmäßige Vorstellungen die Regel bilden. Auch würde München kaum imstande sein, die Ausgaben für einen Elite- alias Festspielchor zu tragen. — So liegen die Dinge in Wahrheit. Der mir hier zur Verfügung stehende Raum gestattet mir nur auf das Wichtigste einzugehen.

* * *

Man wird mir anderthalb Dutzend und mehr »erlesene Wagner-Dirigenten« rühmen. Auf die Gefahr hin, einen kleinen Orkan von wütigem Widerspruch zu entfesseln, setze ich etliche Namen bekannter, fraglos nicht alltäglich begabter Dirigenten her, deren Meistersinger-Wiedergabe mich ganz und gar nicht Wagnerisch anmutet: Brecher, Blech, Klemperer, Walter, Kleiber. Diese Künstler interpretieren besagte Partitur geistreich. Wagner ist jedoch ebensowenig geistreich wie Weber, Mozart, Beethoven. (»Fra Diavolo«, »Carmen«, Ravels »Spanische Stunde«, der »Falstaff« sind auf ein prickelndes Dirigententalent angewiesen; Schreker braucht als Ausdeuter einen klügelnden Hermaphroditen.) Gegenbeispiele: Muck, Pfitzner, Richard Strauß — wenn er just in der Gebelaune ist —, Knappertsbusch, mit etlichen Einschränkungen auch Fritz Busch, da seine Natur, alles in allem, mehr der Sinfonie zuneigt als dem Drama. Die erste Voraussetzung für eine wesenstreue Darstellung eines Wagnerischen Werkes ist, daß der Kapellmeister über den festen, männlichen, geschlossenen, wenngleich mannigfacher Beugung fähigen, mit einem Wort über den *deutschen Rhythmus* verfüge. Der geht den erstgenannten Künstlern ab. Sie verblitzen, verblenden, wenn anders sie nicht sentimentalisieren — Bruno Walters »Meistersinger« im Prinzregenten-Theater waren mehr ein Mendelssohn- als ein Wagner-Festspiel. Ihr Anhang und Einfluß sind groß. Um so notwendiger, daß zur Aufhellung der angerichteten Verwirrung an weithin sichtbarer Stelle der jungen Generation dargetan wird, wie sich der nicht mit der Brennschere hergerichtete, nicht überwitzelte, nicht versüßelte Wagner ausnimmt. »Ich habe mich an Wagner übersatt gehört, ich hab' ihn überwunden«, schrieb mir vor vier Monaten ein Freund. Nach der ersten diesjährigen Bayreuther Parsifal-Aufführung suchte er mich auf und sagte: »Wie fängt es Muck nur an, daß uns alles und jedes so jugendfrisch berührt, als ob wir es zum ersten Male hörten, daß die Empfindung, dies und das sei zu lang, gar nicht aufkommt?« »Weil er sich, ganz abgesehen von seinem tiefen, echten Empfinden und seiner durch und durch bildkräftigen Anschauung, wie Keiner darauf versteht, *richtig zu phrasieren*; weil diese richtige Phrasierung am meisten dazu hilft, den Bühnenvorgang verständlich zu machen, Wagner aber, wenn man seine Absichten versteht, nie ermüdet.«

IV. Wagner-Sänger

Wie stand und steht es ferner mit den »Wagner-Sängern«? Damen und Herren, die jämmerlich schlecht vokalisieren, die Endsilben grundsätzlich verschlucken, sich um richtige Atemeinteilung den Teufel kümmern, wurden und werden als ausgezeichnete Wagner-Sänger gepriesen — nicht nur von Laien, sondern auch von Kunstrichtern, die Bescheid wissen, aber wegen der vielverzweigten geschäftlichen Beziehungen der Zeitungsverlags-Leiter nicht geradeheraus sagen dürfen, daß die eine und die andere vielgefeierte Isolde, Brünnhilde, Kundry, was Tonverbindung anlangt, eine blutige Dilettantin sei. *Wir haben, ganz wenige Ausnahmen abgerechnet, den Wagner-Sänger und -Darsteller, wie er sein sollte, überhaupt noch nicht auf der Szene gesehen!* Solange noch die Wagner-Pose, das Wagner-Klischee die Bühnen beherrschen, nicht aber die vom Meister im Wahrtraum erschaute, sich ebenso durch schönen Gesang, deutlichen und eindringlichen Vortrag als durch wohlabgemessenes, bedeutungsvolles Spiel kundgebende *Gestalt*, so lange ahnt der tausendste Theaterbesucher nicht, wer Wagner sei. Ehe die von ihm gewiesenen Darstellungs-Möglichkeiten, -Notwendigkeiten nicht restlos verwirklicht und von der Allgemeinheit erfaßt sein werden, läßt sich gar nicht feststellen, inwieweit er als überwunden gelten kann. Beschritt schon einmal ein Siegfried die Bühne, der zugleich heißes dramatisches Temperament, einen klangfrischen ausgiebigen Tenor, fließendes Legato und die Fähigkeit, entschieden, doch nicht gewaltsam zu akzentuieren, ein gleicherweise durchdachtes und fortreißendes Spiel und nicht zum wenigsten unerschütterliches Rhythmusgefühl einzusetzen vermag? Georg Unger, Ferdinand Jäger, Alvary hatten die Siegfried-Erscheinung, aber ihr Singen war oft eine Ohrenmarter. Was frommt wiederum die strahlende, gut gebildete Stimme eines Heinrich Knote, wenn dieser keine Pausen halten kann, stets im Kampfe mit dem Dirigenten liegt, ihn daran hindert, eine gradlinige Architektur aufzurichten! Wie naturalistisch wurde bei den heurigen Festspielen das Quintett im dritten Aufzug der »Meistersinger« behandelt! Bayreuth war in der Erziehung seiner Sänger erheblich weit vorgeschritten. Da trat die zehnjährige Unterbrechung ein — nunmehr muß vielfach von vorn angefangen werden. Vielleicht daß die mustergültige Chorschulung Hugo Rüdels auch neue kräftige Antriebe für die Ausbildung der Solisten gibt; nie zuvor erreichten die Bayreuther Chorleistungen eine solch hohe Stufe als in diesem Jahre. Indessen muß immer wieder betont, unterstrichen werden: solange der Luxus und Unsinn der Operninstitute mit dem allein durch deutsche Werke nicht aufrechtzuerhaltenden Jahresbetrieb noch fortbesteht, solange also unsere Sänger dazu verurteilt sind, sich in buntem Durcheinander mit deutschen und mit ihnen wesensfremden romanischen Charakteren, mit der einwandfreien Deklamation Wagners und mit dem holprigen, nur bis auf einen gewissen Grad zu verbessernden Übersetzungsdeutsch zu befassen, so lange wird das hingebendste Bemühen Bayreuths auf diesem Gebiete über Not-

brücken und Halberfolge nicht hinauskommen. Entweder — oder. Möglich, daß, so nicht Vernunftgründe durchschlagen, die wirtschaftlichen Bedrängnisse dazu zwingen, endlich zum gedachten System des Städtebund-Theaters mit höchstens drei- bis viermonatiger Opernherrlichkeit im Jahre für jedes angeschlossene Gemeinwesen überzugehen. Dann hülfe die *Not* zum deutschdramatischen Gesangstil! Das in der Partitur der »Walküre«, des »Siegfried« ausschwingende Wagner-Pathos ist ebensowenig überwunden als das Pathos Schillers; nur nehmen ein paar Stürmer und Dränger fälschlich als Wagner-Pathos, was tatsächlich ein Ragoût von Wotan, Rigoletto und Escamillo ist.

V. Spielleitung und Ausgestaltung der Szene

Ohne zu unterschätzen, was auf dem Felde der Opernregie zu München, Berlin, Wien, Dresden, Zürich, Frankfurt, Stuttgart herausgebracht wird: es gibt keine Spielleitung, die der Bayreuther des verflossenen Festspielsommers an die Seite zu stellen wäre. Weil die letztere, sowohl was Dialog- als auch was Massenregie anlangt, jedwede Einzelheit mit gleicher Sorgfalt ausfeilte, weil sie zu einer bisher unerhörten Verdeutlichung der Vorgänge vordrang und somit verhütete, daß der Zuschauer je ermüdete, und weil sie sich fast stets der Grenzen der Opern- und der Schauspielregie bewußt blieb, daher immer dem *Kapellmeister* in die Hände arbeitete. Auch ein gelegentliches Zuviel erklärte sich aus dem Bestreben, die Dichtung bis ins kleinste Eckchen auszuleuchten. Die Idee, die acht Walküren hinter einem wallenden Nebelschleier sich tummeln zu lassen, könnte der Phantasie eines romantischen Malers, eines Schwind, eines Böcklin entsprungen sein, entspricht jedoch nicht der in herbem, einschneidendem Linienzuge gehaltenen Musik, die durch scharf umrissene szenische Bilder ergänzt sein will. Stürzt, sobald Siegfrieds Schiff vor der Gibichungenhalle erscheint, Gunthers Hofgesinde heraus, um den Helden pantomimisch zu bewillkommnen, so erinnert das an den von Max Reinhardt überpinselten Shakespeare. Die edle Einfalt des im Großen zeichnenden Genies wird dadurch verletzt und der Dialog zwischen Siegfried und Hagen: »Wo berg' ich mein Roß?« »Ich biet' ihm Rast« verliert an seiner homerischen Schlichtheit, wenn sich zwei Dutzend Knechte und Mägde zur Bedienung anbieten. Der Versuchung, eine bereitstehende Batterie von Farbentöpfen einmal an unrechter Stelle zu vernutzen, erliegt jeweils auch ein rechtschaffener Poet. Doch fiel jene Gesuchtheit just deswegen auf, weil anderweitig mannigfache sinnreiche Erfindungen der Spielleitung im Drama, in der Musik rund aufgingen.

Nicht zum wenigsten zeigt sich die neuere, stark durch Adolphe Appia beeinflußte Regie darauf bedacht, in Ansehung der erstaunlich rasch vorgeschrittenen Beleuchtungstechnik das Bühnenlicht als mitgestaltenden Faktor ausgiebig zu verwerten, es auch unter psychologischen Gesichtspunkten auf die wechselnden Geschehnisse abzustimmen. Ein starkes Stück ist es nun, wenn Sach-

unkundige in die Welt hinausrufen, die Bayreuther Bühne verfüge »über die letzten technischen Errungenschaften«. Im Gegenteil! Noch entbehrt sie der besten modernen Beleuchtungsapparate, wie sie zu München und Dresden im Gebrauch sind. Vortrefflich der Gedanke, zu Beginn des zweiten Meistersinger-Aufzuges die Dächer der Nürnberger Häuser mit dem Schein der sinkenden Sonne zu übergießen und dadurch zugleich indirektes Licht für die Spielfläche zu gewinnen. Aber gerade der grelle gelbe Ton, wie ihn das veraltete Effektlicht hergab, enthüllte unbarmherzig das Fragwürdige des herkömmlichen Kulissenaufbaus. Ein neuer Zaubergarten Klingsors — der dritte seit 1882 — wirkte nicht recht überzeugend; stumpfes Grün und Grau blieben vorherrschend. Die Entwürfe stammten ersichtlich aus Tagen, in denen noch vorwiegend mit Rampenlicht gerechnet wurde; das Gute an ihnen wäre also, selbst sofern neuzeitliche Apparate bereitgestanden hätten, nicht zur Geltung gelangt. Überhaupt das für ein leidlich kultiviertes Auge unerträgliche, schlechterdings nicht in vereinheitlichender Beleuchtung zusammenzufassende Gemisch von Gemaltem und Plastischem! Kindhaft die gemalte Brünnhilden-Tanne und die an sie herangeschobenen plastischen Wurzeln. Unvereinbar die praktikable, für Aufzüge und Massenbewegungen virtuos verwendete Brücke über die Pegnitz mit der dahinter befindlichen, faltenschlagenden Leinwand, dem Stadtprospekt! Hier die mit wählerischem Geschmack komponierten und nebeneinandergereihten Kostüme, dort eine Kleckserei von groben, schmutzigen Leimfarben, danach angetan, die Illusion zu vernichten, den einigermaßen an richtiges Sehen gewöhnten Zuschauer aus allen Himmeln zu reißen, sobald ein Blitz, ein rötlicher Feuerschein darauf fällt! Das vertragen wir nicht mehr.

Mit die wichtigste Zukunftsaufgabe Bayreuths ist, der Lösung der Frage, wie die Szene *aus einem Guß* zu formen sei, zielkräftig entgegenzustreben. Die oft vernommene Entgegnung, Wagners Vorschriften gingen auf eine naturalistische Einrichtung des Schauplatzes, sie verfängt nicht mehr. Ein absoluter Naturalismus erheischte lebende Bäume, Wiesen mit pfeifenden Feldmäusen und sich ringelnden Regenwürmern, einen in natürlicher Breite mit Brausen und Strudeln daherströmenden Fluß; ein relativer hantiert mit Lächerlichkeiten, mit den auf senkrecht zum Boden stehenden Brettern in Indigoblau und Grasgrün hingepatzten Wasserstreifen, mit einem dreidimensionalen präparierten Fliederbusch unmittelbar vor einer gemalten Hauswand. Das A und O der Bayreuther Kunst ist *Stilpflege*. Wagners spätere Musikdramen sind Stil-Erfüllungen denkbar höchster Art, wie der erste Aufzug des »Don Giovanni« und die drei ersten Akte der »Nozze di Figaro« wie die Sinfonien und Streichquartette Beethovens; wer das noch nicht fühlte, hole sich die Beweise aus den ergebnisreichen Untersuchungen von Alfred Lorenz. Das gesamte Bayreuther Nachschaffen im Orchester, im Ausarbeiten von Dialog, Stellungen, Bewegungen, war seit den ersten Festspielen auf Stilisierung ge-

richtet. Es ist widersinnig, Menschen, die nach Stilgesetzen leben, handeln, sich bewegen, sich äußern, in eine naturalistische Umwelt einzuschließen. Noch schärfer ausgedrückt: *Bayreuth steht und fällt mit dem durchgehenden Stilgesetz.* Zugegeben, daß wir uns betreffs räumlicher Gliederung und Ausmodellierung der Szene in einer besonders kritischen, in einer Übergangsperiode befinden. Das Alte hat sich überlebt, und das durchgreifende befreiende Neue wurde trotz anregsamer geglückter Teilresultate noch nicht gefunden. Nur *Versuche* helfen weiter. Für solche Versuche dünkt mich indessen, insoweit es sich nicht um das gesprochene Schauspiel handelt, die Bayreuther Bühne die weitaus geeignetste Stätte. Denn sie ist, auch bei angezündeten Orchesterlampen, so ziemlich lichtmäßig isoliert — noch mehr als die des Prinzregenten-Theaters. Alle in den auf das offene Orchester angewiesenen Operntheatern unternommenen einschlägigen Reformversuche müssen, eben der stark heraufwirkenden, gleichmäßig hell brennenden Pultlampen wegen, verlorene Liebesmüh' bleiben. Allerdings hätte man auch im Bayreuther Hause den die Vorhanglinie einfassenden Proszeniumsrahmen noch dunkler zu tönen. Wie wäre es, wenn sich Siegfried Wagner ausspräche oder abermals eingehend beriete mit jenen, die sich als Raumgestalter und Lichtkünstler auf beachtenswerten Szenen der Gegenwart mit ungewöhnlich reger Phantasie und löblichem Wagemut betätigten, stilisierend zu vereinfachen suchten, ohne ins Nüchterne zu verfallen, mit Appia, Wildermann, Linnebach, Roller? Solcher Gedankenaustausch würde ihn keineswegs dazu verpflichten, sich auf etwas ihm Widerstrebendes einzulassen. Immerhin hat er sich ja den von Appia in dessen grundlegendem Buche »Die Musik und die Inszenierung« entwickelten Anschauungen merklich genähert. Die in der Anlage ausgezeichnet geratene Schmiedehöhle Mimes lehnt sich an eine Skizze Appias an.

VI. Vervollkommnung der Orchesteranlage

Fraglos wird Siegfried Wagner den im Festspielhause noch zu lösenden akustischen Problemen oft und eifrig nachgesonnen haben. Einen Musiker von seiner Begabung muß es nicht wenig bekümmern, daß in der Prügelszene der »Meistersinger«, daß beim Losbrechen der Mannen im zweiten Aufzuge der »Götterdämmerung« der Chor mehr als das halbe Orchester erschlägt. Insgleichen kann es ihm nicht entgangen sein, wie bei der Wiedergabe des erstgenannten Werkes selbst in Szenen, an denen der Chor nicht beteiligt ist, instrumentale Mittelstimmen, ungeachtet ausgezeichneter Besetzung der betreffenden Pulte, auffallend dünn klingen, schier verschwinden, daß die tremolierenden Streicher im Vorspiel zum »Parsifal« kaum noch zu hören sind, daß in der Szene der Nornen und in der zwischen Hagen und Alberich stark gedämpft zu Spielendes sich mitunter völlig verflüchtigt.
Kein Theater in der Welt, auch nicht die Mailänder »Scala«, auch nicht das ruhmreiche »S. Carlo« in Neapel hat eine so wundervolle Akustik wie das Bay-

reuther Festspielhaus, was in der Hauptsache dem tondurchlässigen Fachwerkbau, der vorzüglichen Deckenkonstruktion und dem nicht zu steilen Ansteigen der Zuschauertribüne zuzuschreiben ist. Aber es gilt, diesen unermeßlichen Vorteil auszunutzen in Rücksicht auf den Charakter der Instrumentierung des jeweils vorzuführenden Werkes und durch eigenartige Orchestrierung besonders kennzeichnender Abschnitte dieses Werkes. Hand aufs Herz: Wer empfing je in Bayreuth vom Vorspiel zum zweiten Akte des »Parsifal« ganz den Eindruck, den er nach dem Studium der Partitur erwartete, selbst wenn Hermann Levi, Mottl, Muck die Leitung hatten? Wobei noch in Betracht kommt, daß selbiges Vorspiel bei geschlossener Gardine ausgeführt wird, daß also die auch im Festspielhaus ungeheuerlich hohe schallverschlingende Oberbühne hier kein sonderliches Unheil anrichten kann. Richard Wagner würde die Bayreuther Orchestereinrichtung zweifellos »variabel« gemacht haben, wäre es ihm noch beschieden gewesen, die »Meistersinger«, den »Tristan«, den »Holländer« in *seinem* Hause selbst für die Darstellung vorzubereiten — natürlich, ohne die Instrumentalisten sichtbar werden zu lassen. Die »Meistersinger« sind nicht für das verdeckte Orchester geschrieben; als Wagner sie komponierte, behandelte er vornehmlich die Holzbläser, gelegentlich auch die Streicher mit höchster kammermusikalischer Feinheit und beschränkte sich auf die Verwendung eines mäßigen Blechkomplexes. Die gestellte Aufgabe ist nun die, das Werk in den Bayreuther Rahmen einzupassen, ohne die delikate Verteilung der Klangfarben anzutasten. Fritz Busch ging fehl, als er, redlichsten Willens, sich bemühte, durch da und dort gegebene dynamische Aufhöhungen nachzuhelfen. Er fühlte, daß in den Vorspielen zum ersten und zweiten Aufzuge und bei der Stelle »Nun aber kam Johannis*tag*« der fröhliche Wille zum Leben nicht mit der beabsichtigten Frische in den Saal hineintönte; jedoch das gewählte Abhilfemittel war nicht das richtige.
Bereits nach den Bayreuther Meistersinger-Darstellungen vom Jahre 1886 stellte ich eine Reihe von Vorschlägen, die eine Ausgleichung der angedeuteten Unstimmigkeiten bezweckten, zur Erörterung: Versuche, die verschiedenen Gruppen der Instrumente je nach dem Sondercharakter der Partitur, nach dem durchgehenden oder für längere Strecken festgehaltenen »Lokalton« umzusetzen; Beweglichmachen der von den Spielern eingenommenen Podien, so daß diese, gegebenenfalls, höher zu bringen, bezüglich ihrer zwei in einer Ebene zu vereinigen wären; »Mobilisierung« des Schallbogens und des Schalldeckels derart, daß der letztere, von der Bühne ausgehend, unter sie geräuschlos zurückgerollt werden könnte — eine Einrichtung, die im Prinzregenten-Theater zu Mottls größter Zufriedenheit getroffen wurde —, daß dagegen der vor der ersten Zuschauerbank sich erhebende Bogen aus zwei Lagen gebildet würde, die obere starr, die untere so beschaffen, daß sie sich in Benutzung eines vom Dirigentenpulte aus zu regelnden Mechanismus gleichfalls einziehen ließe, was entsprechende Schallverstärkungen zur

Folge hätte. Aus Raumgründen habe ich mich hier auf diese Andeutungen zu beschränken und verweise im übrigen auf meine Schrift »Das unsichtbare Orchester vor der Szene« (Stuttgart, Grüninger) und auf die in meinem Buche »Neue Kämpfe« enthaltene Abhandlung »Deutsches Bühnenhaus und Reformszene«. Leicht möglich, daß man beim Ausprobieren Besseres als das von mir Angeregte finde; das Wesentliche ist, den aufgeworfenen Fragen mit praktischen Versuchen näherzutreten.

Noch Eines. Wäre es nicht ersprießlich, wenn jeder der mit der Leitung eines Werkes betrauten Dirigenten im gefüllten Zuschauerraume einer unter der Direktion eines Spezialkollegen vor sich gehenden Vollprobe beiwohnte? Ich hörte, im verdeckten Orchester des Prinzregenten-Theaters sitzend, eine größere Zahl von Aufführungen und hatte festzustellen, daß sich auch der bestbegabte, unterhalb des Schallbogens tätige Kapellmeister über die Wirkung, die eine noch nicht während der Proben von außen her kontrollierte Klangverstärkung oder -abschwächung im Saale macht, zu täuschen vermag.

VII. Schuld und Sühne: Reichshilfe

Man stelle sich vor, Richard Wagner wäre in Frankreich, Italien, England zur Welt gekommen, hätte Romanen oder Angelsachsen mit einer Reihe gewaltiger, seinen Ruhm über den Erdball hin tragender Werke beschenkt und als Krönung seiner Lebensarbeit ein vorbildliches Bühnenhaus aufgerichtet, um dort im Ausströmenlassen des ungeheuersten darstellerischen Genies, das je zur Welt kam, Festspiele großen geistigen Ausmaßes und Inhaltes durchzuführen. Was würden Franzosen, Italiener nicht von Staats wegen, durch hochherzige Hilfe Vermöglicher, aber auch im Zusammenbringen von Millionen Scherflein aus den schmalen Beuteln opferfreudiger Minderbegüterter geleistet haben, um eine solche Einrichtung zu fördern und, soweit menschliche Voraussicht nur immer reichen mag, sicherzustellen! Was taten hingegen die Deutschen für den, der ihnen den »Lohengrin«, die »Meistersinger« gab, für seine ihm mehr als alles Andere am Herzen liegende Bayreuther Schöpfung? So beschämend wenig, daß es fast wie Hohn auf jenes riesenhafte Wollen und Vollbringen aussah. Als Bismarck die stets Auseinanderstrebenden politisch geeinigt hatte, entwickelte sich eine Hochblüte des Handels, der Industrie; Reichtümer über Reichtümer häuften sich an — man frönte dem Luxus, verschleuderte Unsummen prassend und in alberner Großmannssucht. Doch des *zur Ehre der Nation* schwer ringenden Künstlers gedachte kaum Einer. Ein italienischer Abgeordneter, der in seinem Parlamente Verdi mit abschätzigen, frechen Worten bedacht hätte, wie sie über Wagner im Reichstage fielen, wäre vom Fluch der Lächerlichkeit getroffen worden. Es verunehrt den deutschen Namen, daß ein im Volke längst als bahnbrechender Meister Erkannter dazu verurteilt war, zur Begleichung des verhältnismäßig geringen Kassenfehlbetrages der ersten Festspiele im Auslande betteln zu gehen, daß,

nachdem er die Bedeutung Bayreuths durch die Tat erwiesen hatte, fast sechs kostbare Jahre seines Daseins, während derer er auf *seiner* Szene für die Ausbildung eines deutschen Darstellungsstiles ein Höchstes zu bieten vermocht hätte, ungenutzt verstreichen mußten. Aller Wahrscheinlichkeit nach würde sein Herz im an sich widerstandsfähigen Körper ein ganzes Teil über den Todeswinter von Venedig hinaus standgehalten haben, wäre es nicht durch ungestilltes Sehnen allzu früh zernagt worden.

Das Härteste, Furchtbarste kam im zwanzigsten Jahrhundert über das Vaterland. Doch hatte es nicht für so manches schwere Vergehen zu büßen?

Im Taumel der Gewinnanhäufung, des materiellen Genusses hatte man dringlicher sozialer Pflichten vergessen, über einseitiger Förderung der Verstandeskräfte die Gemütspflege vernachlässigt, ideales Wirken verlacht. Langsam wird man sich dessen bewußt, daß man in eine Sühneperiode eingetreten, schwere Begehungs- und Unterlassungssünden, soweit dies irgend möglich, wieder gutzumachen verpflichtet ist. Die Deutschen schulden Richard Wagner ein Denkmal, mehr nach seinem Sinn als die jammervollen ihm gewidmeten Marmorstümpereien zu Berlin und München. Es liegt ihnen ob, seinem Genius zu huldigen, indem sie Bayreuth sichern. Solche Ehrenpflicht muß das die Früchte seines Schaffens hundertfach erntende *Reich* erfüllen. *Bayreuth braucht ausgiebige Reichshilfe.* Seine mit obigen Darlegungen umschriebenen Zukunftsaufgaben: die Erziehung junger Sänger von ansehnlichen stimmlichen Mitteln, feurigem Theaterblut und reger Intelligenz zum untadeligen musikdramatischen Vortrage, die Versuche und Vorarbeiten zur Gewinnung von Richtlinien für eine stilistisch vornehme, klare und schöne szenische Raumkunst und die dekorative Einkleidung der Wagnerischen, später auch anderer Meisterwerke im Festhalten an derartigen Richtlinien, neuzeitliche Beleuchtungsvorkehrungen, die Studien und Zurüstungen zur Vervollkommnung der Orchesteranlage: all das erfordert sehr beträchtliche Ausgaben, die durch den Kartenverkauf nicht entfernt hereinzubringen sind. Stellt man dem Chemiker, dem Physiker, der sich als erfinderischer Geist auswies, von Staats, von Stadt wegen ein wohleingerichtetes Laboratorium zur Verfügung, wasmaßen seine Experimente der Allgemeinheit dienen, weshalb nicht auch dem Szeniker, »der was ersann«? Das Reich leistet namhafte Zuschüsse für den Ausbau und Unterhalt des in Bayerns Hauptstadt errichteten »Deutschen Museums«, zur höheren Ehre der Technik. *Bayreuth ist Kulturträger*, erhöht das Ansehen Deutschlands unter den Nationen zum mindesten nicht weniger als jene vorbildliche Sammlung. Die zuständigen Reichsbehörden halten es für geboten, namhaften landsgenössischen Malern und Bildhauern die Beschickung im Auslande veranstalteter Ausstellungen und ein würdiges Auftreten dortselbst zu ermöglichen: wirbt Deutschlands Musik für uns in der Welt mit schwächerer Macht als unsere bildende Kunst? Schwerlich. Schon die politische Klugheit verlangte, dem Rechnung zu tragen. Und die beste Propa-

ganda für deutsches Können vollzieht sich nicht, indem man Pröbchen davon im Eisenbahnwagen über die Grenze sendet, sondern indem man Bedeutendes sich in seinem Heimatboden fest einwurzeln läßt, zu seinem Emporwachsen hilft und dann sagt: Kommt, seht und hört!
Der Dank Bayreuths wäre durch kraftvolles Sichvorwärtsringen abzustatten. Die Festspiele hätten sich mit jedem Jahre in sich zu verjüngen. »Schafft Neues, Kinder!« war die stete Rede Richard Wagners. Das gilt auch für die Wiedergabe des großen Dramas, deren Hauptantrieb der unzersplitterte *Wille zum Stil* ist. Auch die Erbschaft des Genius gehört zu dem, das täglich erobert werden muß.

KÖPFE IM PROFIL

VI*)

MARIE GUTHEIL-SCHODER—WANDA LANDOWSKA—MARIE JERITZA

MARIE GUTHEIL-SCHODER

VON

RICHARD SPECHT-WIEN

Richard Strauß hat den glücklichsten Gedanken seiner Direktionszeit zur Tat werden lassen: er hat *Marie Gutheil-Schoder* zur Vortragsmeisterin in der Staatsoper gemacht. Offenbar in der doppelten Empfindung, daß die einzige Verwalterin des großen Erbes Mahlerschen Darstellungsstils die Sendung habe, dieses Erbe zu bewahren, ehe es ganz verfallen und vergessen würde; und daß manche, daß die meisten unserer Opernsänger solch einen lebendigen Spiegel, einen Berater und Korrektor, einen schöpferisch anregenden, auf Genauigkeit des Gesanges und musikalische Beseelung des Spiels dringenden und dabei autoritativen Menschen sehr nötig hätten.
Die Wahl konnte nicht glücklicher getroffen sein. Wenn sonst — was selten, allzu selten und im Bereich der Opernbühne fast nie geschah — ein Vortragsmeister ernannt wurde, so war das entweder ein in seinen Mitteln herabgekommener Bühnenkünstler, der so abstrakt wirkte, daß er sich eben dadurch in den Verdacht eines »denkenden« Darstellers gebracht hatte, oder einer, dem irgendein Gebrechen von vornherein die eigentliche Bühnenwirksamkeit verwehrt hatte und der, wenn auch dieser Defekt vielleicht gerade in allem anderen eine erhöhte Konzentration und Intensität verursachen mochte, doch in wichtigen äußerlichen Dingen, im Vormachen des Mimischen, der Attitüde, der starken und zarten Akzente der Gebärde oder des Gesanges unterbunden

*) Köpfe im Profil s. a. Heft XVI/4, 5, 7, 8, 11.

oder völlig behindert war. So wie es bei Alexander Strakosch, dem ersten aller Vortragsmeister, der Fall war, dem die überkleine Statur und dann noch eine Armlähmung die Theaterlaufbahn unmöglich gemacht hatten und dem Heinrich Laube (und viel später Max Reinhardt) das Amt des »Vortragsmeisters« geradezu schuf: eine Art Korrepetitor des Wortes, Vorbereiter der Rolle bis zu dem Moment, in dem der Regisseur einzugreifen hatte, Einpauker des Textes bis in jede Schwebung der Betonung, des Ausdrucks, der Dynamik und manchmal auch der Gestik. Aber Strakosch, körperlich behindert, preßte seine ganze Seele in die dramatische Rede, belud sie mit höchster expressiver Spannung und rang mit jedem der ihm Anvertrauten, daß auch er seine ganze Seele hergebe, rang bis zur Erbitterung um den Ton jeder Silbe, das Tempo jedes Satzes. Und erreichte es, wenn er selber rezitierte, daß man der Bühne vergaß, oder besser: daß man sie im Geiste vor sich sah.

Solche Einseitigkeit ist von der Gutheil-Schoder nicht zu erwarten. Wohl aber solche Intensität. Sie ist, wenn irgendeine, die souveräne Herrin der Bühne; ist eine der wenigen, denen die Gabe eigen ist, aus der Musik heraus zu gestalten, sie nicht nur im Ausdruck des Gesanges fühlbar, sondern in Aktion sichtbar zu machen. Sie ist viel mehr als bloß eine »Sängerin«; oder vielmehr: singen heißt ihr, einen Menschen ganz offenbaren, nicht einen virtuosen Kehlkopf im Kostüm hinzustellen. Das hat sie von Gustav Mahler gelernt (aber daß es außer der Mildenburg und ihr keine andere gelernt hat, beweist, daß der rechte Lehrmeister auch mit dem rechten Schüler im rechten Augenblick zusammentreffen muß). Sie selbst hat es einmal erzählt, wie sehr dieses gemeinsame Bühnenschaffen durch die Forderungen der Musik bestimmt war: »Obgleich er seine Intentionen aus dem Kunstwerke entnahm und fürsorglich darüber wachte, daß kein Teil desselben vernachlässigt würde — die Musik ging allem voran; in ihr lag alles andere vorausbestimmt und aus ihr wurde jede szenische Einzelheit geholt. Weshalb auch die minutiöseste Ausführung des musikalischen Teils das Primäre und der wichtigste Gegenstand seiner wundervollen Sorgfalt war. Das zeigte sich besonders bei den musikalischen Ruhepunkten, die das Ohr und das Empfinden des Zuhörers gefangen hielten. Hier forderte er völliges Innehalten: nicht das geringste durfte seitens der Regie geschehen, was diesen rein musikalischen Eindruck zu stören oder auch nur zu verwischen vermocht hätte. In der äußeren Ausgestaltung eines Werkes konnte ihn dessen Art und Zeit, in der es spielte, beeinflussen; der Geist der Musik aber war für ihn immer unverrückbar und der bestimmende Faktor.«

Aus diesem Geist heraus hat Marie Gutheil-Schoder die stolze Reihe ihrer unvergeßlichen Gestalten, ihre leuchtenden, listig-heiteren Frauen, ihre ritterlich erlauchten Knaben, ihre dämonisch rasenden, in Sehnsucht und Haß pervertierten Wesen, ihre roten, lockenden Hexen und Verderberinnen geschaffen. Unvergeßlich: weil alle diese Geschöpfe wahrhaft lebten, weil sie nicht aus der Sängergarderobe, sondern aus Höllenflammen oder Himmelslicht oder

Lebensqualm zu kommen schienen, weil hier der Gesang Mittel war und nicht virtuose Tongebung und eitle Produktion, Mittel des seelischen Ausdrucks, dem sich der körperliche gesellte, um einen ganzen Menschen hinzustellen. Bei ihr war nichts Hauptsache oder alles; es war eine Vereinigung äußerer und innerer Gaben zum dramatischen Zweck, nicht zum Zweck eines hohen C oder eines Kilometertrillers. Eine biegsame Gestalt und eine geistreich lächelnde oder grauenvoll verstörte Miene des scharf und fein geschnittenen Gesichtes, eine herbe, schlanke Stimme, die jedem Akzent gefügig war und nur auf solchen Akzent und seine Wahrheit, niemals auf Volumen und rein sinnliche Wirkung gestellt war, verbanden sich mit der Gabe erlesener Bildhaftigkeit, die jede Gestalt einem Bild »aus der Zeit« gleichen machte und ihr dabei volle, atmende Gegenwart gab, zu all den unverlierbaren Erscheinungen der Carmen und der roten Gred und der Venus, der Susanne und der Despina und der Frau Fluth, der widerspenstigen Katharina, des Cherubin und des Oktavian, der Pamina und Elvira und Iphigenia und schließlich auch der Salome und Elektra — Erscheinungen, die man bis dahin zumeist nur singen, vielleicht »schöner« singen gehört hatte (aber sicher nicht besser) — und die plötzlich keine »Gesangpartien«, ja keine »Rollen« mehr waren, sondern leibhaftige Geschöpfe mit ihren Schicksalen und Verstrickungen und Sonderlichkeiten und die fortan mit einem weiter lebten und Bereicherung bedeuteten, Stilschöpfung und Lebensschöpfung zugleich. Was niemals möglich gewesen wäre, wenn in dieser von Schöpferwillen, Kunstwillen und Frauenwillen besessenen Künstlerin nicht unmittelbar Produktives ganz unverstandesmäßig lebendig wäre. Die meisten von denen, die von Gustav Mahlers starker Hand emporgehoben worden waren, weit über sich hinaus, zu ungeahnter Wirkung, und denen er den Feueratem seiner Seele eingehaucht hatte, sanken gleich leeren Puppen zusammen, als diese Hand fehlte und dieser Atem gestockt hatte, sanken in die eigene Wesenlosigkeit zurück, waren armseliger als vorher und konnten es ihm nie verzeihen, daß er sie transfiguriert und zu Erhöhungen aufgejagt hatte, die sie aus sich heraus niemals zu erreichen vermochten. Marie Gutheil-Schoder vermochte es. Sie hatte sich an Mahlers Flamme entzündet; aber sie brannte weiter, auch als Mahlers Lodern ausgelöscht war. In ihr war Kraft und Wille zu eigener Schöpfung: ihre Salome, ihre Elektra, ihr Rosenkavalier, die lange nach Mahlers Tod entstanden, bezeugen es; sie gehören zum Größten, was ihr geglückt ist, zum Größten, was die deutsche Opernbühne kennt.

Nun soll sie sich noch anders, noch selbstloser hingeben; soll ihren Zunftgenossen von ihrem reichen Überschuß schenken, soll ihnen helfen, aus dem Geist der Musik heraus zu gestalten, nicht bloß äußerlich, aus rhythmischen Zufälligkeiten, soll ihnen zeigen, was Gehorsam und Demut am Werk bedeuten und daß sie zu höchsten Eindrücken führen, soll zeigen, was erreicht werden kann, wenn Präzision, selbstlose Begeisterung und Begabung sich

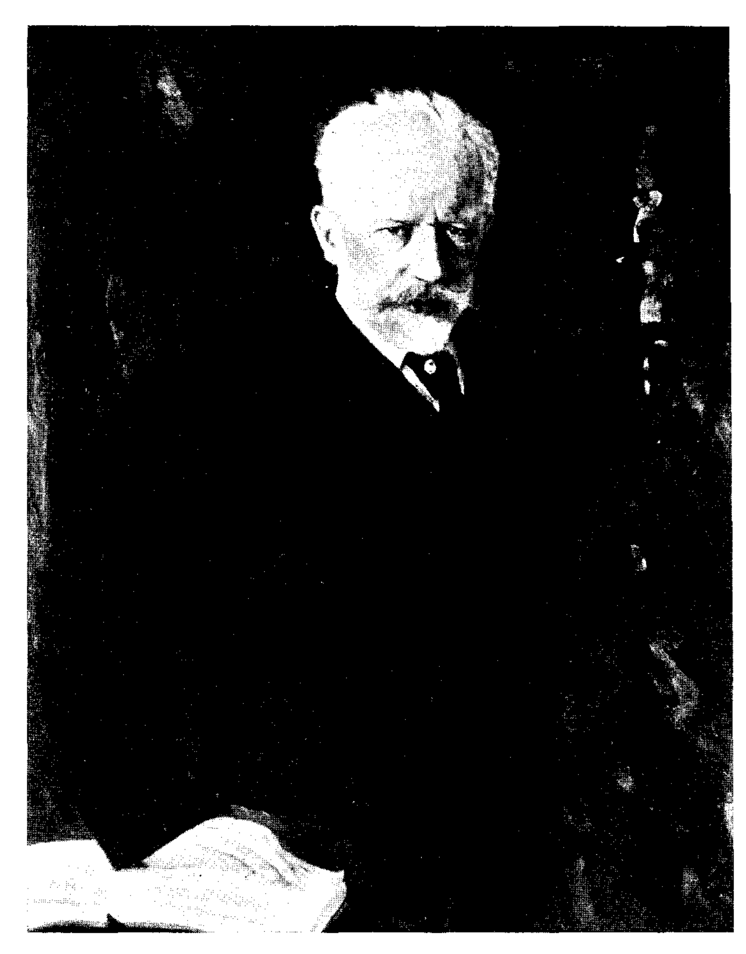
verketten, um einer dramatischen Schöpfung zu dienen, und daß jede wahre Musik einer wahrhaft dramatischen und wahrhaft menschlichen Ausdeutung fähig ist. Und auch, an wieviel Wichtigem und Entscheidendem die gedankenlose Routine und die Trägheit der Alltagsarbeit vorübergeht. Sie soll sich entäußern, soll das, was sie in solch beispielgebender Art gestaltet hat, auf andere übertragen. Werden diese anderen es wollen? Liegt die Vermutung nicht nahe, daß gerade die Verwöhnten unter ihnen, gerade jene, die in einer bestimmten Manier erfolgreich sind, ungern umlernen und neu lernen, daß diese großen Kinder sich sträuben werden, ihrer Bequemlichkeit zum Trotz das Leichterrungene aufzugeben und das Rechte und Richtige anzunehmen? Die Vermutung liegt gewiß nahe. Und nun ist es wunderschön und sehr erfreulich, daß es eine Überraschung gegeben hat: daß gleich in den ersten Tagen die Verwöhntesten und Erfolgreichsten gekommen sind, um zu lernen, und daß sie der Unterweisung durch die große Vortragsmeisterin nicht satt werden können. Ich will keine Namen nennen, weil ich die Eitelkeit der Bühnenleute kenne und keinen der guten Sache abtrünnig machen möchte, der nach außen hin gern aufrechterhalten will, daß er nichts mehr zu lernen braucht. Aber es zeigt sich, daß gerade die wahre Begabung sich im Tiefsten des Schumannschen Meisterworts bewußt ist: »Es ist des Lernens kein Ende«. Und daß der Dünkel und das Besserwissen immer nur das Teil der Unfähigkeit und Borniertheit ist. Daß die Wiener Opernsänger sich mit solcher Freude und solchem Eifer zu Marie Gutheil-Schoder drängen, um diese und jene Szene mit ihr zu studieren, diese oder jene Episode durchzuberaten, ganze Partien von Anfang an neu und mit gründlichster Ausrüstung vorzunehmen — das spricht in der schönsten Weise für die Opernsänger. Aber es spricht ebenso für das Wesen, die Art und die Künstlerschaft der Vortragsmeisterin.

WANDA LANDOWSKA

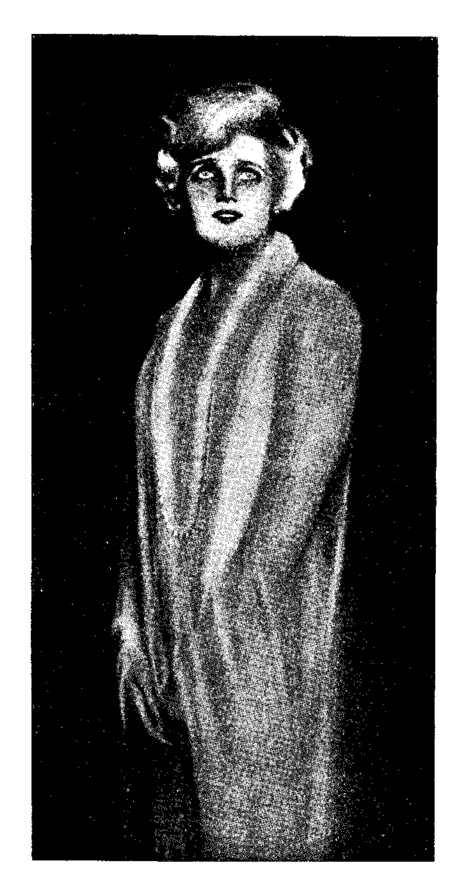
VON

RICHARD H. STEIN-BERLIN

Auf dem Pariser Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, kurz vor dem Ausbruch des Weltkrieges, sah ich sie zum letztenmal. Wir kamen vom Versailler Schlosse, wo im Spiegelsaal ein historisches Konzert stattgefunden hatte. Die bleichen Strahlen der Abendsonne zitterten durch den weiten, schweigenden Park, als wir zum Palais der Fürstin Polignac fuhren, die hinter der Place de l'Étoile mitten im Grünen, aber doch dem Herzen der Weltstadt nahe, zurückgezogen lebte. Der greise Saint-Saëns hatte sich eben vom Flügel erhoben, und es gab ein leises Gezwitscher um d'Annunzio herum, der mit schwärmerischen, etwas müden Augen um sich schaute und Mühe



Peter Tschaikowskij
nach dem Gemälde von N. D. Kusnetzow
in der Tretjakoff-Galerie zu Moskau



Marie Jeritza

hatte, einer zarten, unauffälligen Erscheinung in schmucklosem Gewande durch die Schar seiner Verehrerinnen einen Weg zu bahnen. Langsam, demütig fast, mit gleitenden Schritten und wie immer etwas vornüber geneigt, ging *Wanda Landowska* durch die Menge. Ihre halbgeschlossenen Augen sahen niemanden, ob sich auch mancher markante Charakterkopf, manch edle Frau leicht grüßend vor ihr neigte. Sie hörte auch nicht den Beifall, der ihr von allen Seiten entgegenscholl. Haltung und Miene verrieten jene ekstatische Entrücktheit, in der schöpferische Künstler zu berufenen Mittlern des Urewigen werden.

Als ihr Spiel beendet war, begab sich das Seltsame, daß Saint-Saëns, der nicht gern irgend jemanden außer sich oder gar neben sich gelten ließ, auf die Künstlerin zueilte und ihr in sichtlicher Rührung die Hand küßte, — während ein Regen von Blumen vor dem Cembalo niederrieselte. Unvergeßlich, wie sich nun der Bann in den Zügen der kleinen, fast mädchenhaften Erscheinung löste, und wie die großen dunklen Augen zu strahlen begannen gleich denen eines Kindes unter dem Weihnachtsbaum.

Als Kind schon hatte die Landowska eine ausgesprochene Vorliebe für Bach wie für die alten Meister überhaupt. Und als sie mit vierzehn Jahren das Warschauer Konservatorium verließ, sah sie bereits ihre Lebensaufgabe klar vor sich: Die Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts *in ihrer Wesensart* neu erstehen zu lassen. Niemand hätte damals geglaubt, daß der Versuch, ausschließlich alte Musik zu spielen und hierbei vorwiegend das Cembalo zu benutzen, mehr als einen vorübergehenden Kuriositätserfolg haben könnte. Und doch ist dieses Wagnis, von einem jungen Mädchen ohne jede fremde Hilfe unternommen, so überraschend gelungen, daß es vom Ural und Kaukasus bis zur Sierra Nevada wohl kaum eine größere Stadt gibt, in der man der Landowska nicht zugejubelt hat. Wie war das möglich? Wir müssen eins bedenken: Es hat an Nachahmung nicht gefehlt; aber keiner der Nachfolgerinnen war das Glück hold. Schon daraus ergibt sich, daß nicht so sehr das Cembalo und die alte Kunst gesiegt haben. Gesiegt hat vielmehr letzten Endes das Können dieser unvergleichlichen Künstlerin. Unzweifelhaft würde sie nicht die Weltgeltung errungen haben, die sie errungen hat, vielmehr wäre sie in unfruchtbarem Spezialistentum stecken geblieben, wenn sie nicht durch ihre Kunst zu den Herzen *aller* Menschen gesprochen hätte, auch der einfachen und wenig gebildeten. Und das konnte sie nur vermöge ihres reinen und tiefen Menschentums.

Wer schon mit jungen Jahren das unstete Wanderleben des reisenden Virtuosen beginnt, gelangt selten zu innerer Reife und umfassender Bildung. Aber die Landowska hat auf ihren Fahrten immer die Sprache, die Sitten und die Lebensgewohnheiten der Völker studiert, um deren heimische Musik mitempfinden zu können, sie kennt die schöngeistige wie die philosophische Literatur aller großen Kulturvölker von Grund auf, sie komponiert in ihren Muße-

stunden Lieder, Chöre, Klavier- und Orchesterwerke, — und in allem, was sie tut und treibt, ist sie ein ganzer Mensch, eine ganze Künstlerin. Daher die Klarheit und Sicherheit ihres musikalischen Urteils, von dem ihre Bücher und Schriften Zeugnis ablegen, wie z. B. jenes bekannte Werk über die »Musique Ancienne«, das jetzt in 7. Auflage erschienen ist. Daher auch ihre Abneigung gegen alle künstliche Mache, gegen jede Unklarheit, Unaufrichtigkeit und Unehrlichkeit. Daher ferner, trotz strenger Wissenschaftlichkeit ihrer Arbeitsmethode, ihre Geringschätzung des bloßen Gelehrtentums, ihr ewiger Kampf gegen Pedanterie und hohles Scheinwissen. (»Bach et ses interprètes«, 1906.) Wer »zum Bau« gehört, merkt bald, wieviel Wissen und Können in den Schriften der Landowska steckt; zugleich ist er überrascht von der graziösen Leichtigkeit und dem weiblichen Charme ihres Stils. Niemand kann so entzückend kleine Bosheiten sagen wie sie, niemand tiefgründige Probleme interessanter und zugleich allgemeinverständlicher erörtern. Ich weiß, in Deutschland wird der schlichte Plauderton nicht geschätzt; wir lieben es, auch die einfachsten Dinge in mystisches Dunkel zu hüllen und durch ein Labyrinth seltsamer Satzkonstruktionen zu schleifen; aber wir sollten doch bedenken, daß man in künstlerischen Fragen immer klar sprechen kann, wenn man den Stoff von Grund aus beherrscht. (Wenn man . . .)

In einem höchst geistvollen Aufsatz über die Frage: »Pourquoi la musique moderne n'est pas mélodique?« (er ist in der »Revue Musicale« unseres im Kriege gefallenen Freundes Ecorcheville erschienen) wird zum erstenmal unter Anführung zahlreicher Beispiele Endgültiges ausgesprochen. »Die melodiöse Musik ist die Musik von gestern, die heutige ist es noch nicht, sie wird es morgen werden, und darum nennen wir sie Zukunftsmusik.« Ungerecht, heißt es, sei auch der Vorwurf gegen die orientalische Musik, sie bestehe nur aus monotonen, bizarren Klängen und zeige völligen Mangel an Melodie. »Diese Musik ist unwiderlegbar melodisch, da sie die Leute hier (sie schreibt aus Tiflis) mit einer Innigkeit und einer Glut singen, die der unseren nicht nachsteht.« Immer ist ihre Argumentation zwingend in der Logik und zugleich packend im Ethos. Zwischendurch gibt es allerhand kleine Seitenhiebe: es sei leichter, alle Formen zu zerbrechen, als ein bißchen Talent zu haben; es gebe geniale Epigonen und lächerliche Revolutionäre usw. Sie sagt so etwas manchmal bitterernst, aber es klingt immer entzückend, und kein Mensch kann ihr böse sein.

Über ihre besondere Kunst als Cembalospielerin und Pianistin ist schon so viel geschrieben worden, daß hier nur ein paar kritische Bemerkungen gemacht zu werden brauchen. Man hat sehr richtig gesagt, daß die Landowska auch auf dem Flügel Cembalo spielt. Das soll ein Tadel sein, ist aber in Wahrheit ein Lob. Denn wenn sich die alte Musik überhaupt für das moderne Instrument eignet, so darf sie ganz gewiß nicht mit selbstherrlicher »Auffassung«, mit willkürlichen Tempis, sentimentalen Dehnungen und allerlei Virtuosenschnick-

schnack vorgetragen werden; wichtig ist dagegen sauberste Ausarbeitung, feinste Zeichnung und vielfältig abschattierte Anschlagstechnik. Gewiß hat die Pariser Schulung ihre Nachteile beim Vortrag von romantischer und moderner Musik. Aber ein Schumann-Spieler weiß selten etwas mit Couperin anzufangen; und die Landowska spielt nicht Schumann. Interessant ist, daß diese kampflustige Frau oft im Wettstreit mit bekannten Pianisten die zuerst auf dem Flügel vorgetragenen Stücke nachher auf dem Cembalo spielte und stets Siegerin blieb. Wer sie gehört hat, wird wissen, daß das Cembalo keineswegs rein spielerisch wirkt; richtig ist nur, daß es nicht so sentimental sein kann wie das Klavier. Wie ja andererseits auch das Klavier niemals die Sentimentalität einer Violine erreicht. Aber Sentimentalität und echtes Gefühl sind eben zweierlei. Die anderen, die auch Cembalo spielen, bringen kein echtes Gefühl für alte Musik auf; sie wollen Totes aus historischem Interesse wiedererwecken, und daher erinnert ihr Vortrag in schnellen Sätzen so oft an eine Spieldose, während er die langsamen Sätze mit nebliger Langerweile umhüllt. Für die Landowska ist die alte Musik die ewig-junge, sie geleitet uns durch lachende Fluren und sonnige Gärten, während die andern uns durch ein Museum führen. —

Die biographischen Notizen im »Riemann« bedürfen einiger Berichtigungen: Wanda Landowska ist am 5. Juli 1884 zu Warschau geboren, verließ das dortige Konservatorium im Alter von vierzehn Jahren, studierte dann noch bei H. Urban in Berlin, war 1900—1913 in Paris ansässig, dort auch als Lehrerin der Schola cantorum tätig, übernahm 1913 die Leitung der an der Berliner Musikhochschule für sie errichteten Cembaloklasse, wurde während des Krieges mit ihrem Gatten interniert, leitete nach dessen Tode Meisterkurse in verschiedenen Städten, dehnte ihre Konzertreisen letzthin auch nach Amerika aus und lebt jetzt wieder in Paris. Offiziell wenigstens; in Wirklichkeit weiß kein Mensch, ob diese unstete Frau morgen noch da ist, wo sie sich heute befindet.

Ihr Berliner Heim glich einem Chopin-Museum. Sie besitzt Instrumente von ihrem großen Landsmann und wallfahrtet oft nach der spanischen Insel Mallorca, wo der arme Lungenkranke auch seelisch am tiefsten litt. Sie spricht nicht davon. Aber sie ist in ihm wie er in ihr. Diese seltene Frau zeigt in ihrer Liebe zu Chopin einen geheimen Stolz, eine Zartheit und Innerlichkeit, die geradezu erschütternd wirkt. Jeder von uns, glücklicher Chopin, hat die stille Sehnsucht, einmal so geliebt zu werden, wie dich die Landowska liebt. Menschliche Tragik ist es, daß wir alle das Schönste ahnen und keiner es erlebt. —

Seltsam erscheint das Lächeln dieser Frau. Sie lächelt auf Bildern, im Leben, wenn sie spielt, immer, immer. Doch sie lächelt nicht wie Mona Lisa, eher wie Buddha. Warum liebt sie so sehr die alte Musik, warum gehört ihr Herz nicht der jungen Kunst? Was treibt sie immer wieder von einem Ort zum andern, was lockt sie in tausend Einsamkeiten? Können die rauschenden Er-

folge, der laute Beifall der Menge sie darüber hinwegtäuschen, daß die Werke der alten Clavecinisten bei den Südspaniern, den russischen Bauern oder den Neuyorker Geschäftemachern unmöglich jemals heimisch werden? Weiß sie, daß ihre Kunst etwas unerhört Einmaliges ist, daß niemand ihre Lebensarbeit weiterführen kann? Sie lächelt. Und in ihrem Lächeln ist ein Wissen um Geheimnisse, die wir vergeblich zu enträtseln suchen.

MARIE JERITZA

VON

ELSA BIENENFELD-WIEN

Unter vielen rasch wechselnden Novitäten führte Direktor Rainer Simons an der Volksoper vor Jahren auch Giordanos veristische Oper »Siberia« auf. Die weibliche Hauptpartie sang eine neue Sängerin. Als ihre große Szene kam, hörte man Töne von solchem Glanz, daß man aufhorchte. Die Oper verschwand bald wieder aus dem Spielplan. Aber an jenem Abend wurde *Marie Jeritza* für Wien entdeckt.

Sie kam ohne Umweg aus dem damals noch notdürftig deutschen, heute schon urtschechischen Olmütz. Beim Theater aufgewachsen, sang sie im Chor mit, bis ihre Riesenstimme, die aus dem Chor herausschrie, einem der Kapellmeister auffiel. Wie eine Naturkraft, ungebändigt brach sie nun in das Ensemble der Wiener Bühne ein. Man spürte Volk, roch sozusagen Erdgeruch. Der Direktor, einer, der sich ausnahmsweise auf Stimmen und Talente verstand, ließ sie fast jeden Abend singen. Die Nedda, die Santuzza, die Senta, die Elsa. Sie stürzte sich auf die Rollen unersättlich und unbedenklich, ohne Rücksicht auf Intonation, Atemführung, Kunst der Phrase. Der schon kultivierte Sänger kennt die gefährlichen Klippen und fürchtet sie. Mit ihrem heftigen Temperament und der Stimme so kräftig wie sonst zehn starke Sopranstimmen zusammen sprang die junge Jeritza noch unwissend über alle diese Abgründe. Sie wußte nicht einmal, wie man auf der Bühne gehen und stehen muß, um vorteilhaft auszusehen. Ihre schön geformten Hände und Füße erschienen unverhältnismäßig groß.

Während jener ersten Jahre in der Volksoper sang sie sicher mehr als vierzig Partien und stand in Abend- und Nachmittagsvorstellungen mindestens zehnmal in einer Woche auf der Bühne. In Hof- und Staatsopern ist es eingeführt, daß die Solisten je zwei Tage vor und nach dem Auftreten in einer großen Rolle geschont werden. Unter der rücksichtslosen Zucht des Direktors Rainer Simons, der in dem neuen Haus ein Opernrepertoire fast aus dem Boden stampfte, hieß es beinahe jeden Abend singen und jeden Morgen proben. Was die Jeritza nur an körperlicher Ausdauer leisten konnte, war erstaunlich. Ihre

Kraftnatur schien unermüdlich und unerschöpflich. Auch heute, längst angelangt und in der Lage, sich Nerven gestatten zu können, kennt ihre robuste Natur keine Erschöpfungsgrenzen. Sie kann drei Stunden bei der Schneiderin probieren, fünf Stunden auf der Bühne proben, dann zu Hause korrepetieren, zwei Stunden turnen und abends die Tosca singen, ohne strapaziert zu sein. Zu den nervösen Frauen gehört sie nicht. Sie ist gesund, kraftstrotzend; Gegensatz zum Duse-Typ der vorletzten Generation im Leben und auch auf der Bühne.

In der ersten Volksopernzeit schleuderte sie Gesang und Spiel aus sich heraus, wie ein Sturzbach die Wellen über den Felsen wirft. Ihre Gestaltung war unstilisierte, man kann sagen, rohe Natur. Niemand hätte gedacht, daß dies tschechische Naturkind je eine internationale Künstlerin werden würde. Eine allerneueste Psychiatrie behauptet, daß es nicht mitgeborene Begabungen gäbe, sondern nur den individuellen Willen und Fleiß. Dieses Paradoxon ließe sich auf den Fall Jeritza insofern anwenden, als es recht viele Anfängerinnen mit außergewöhnlichen Stimmen und bildschöner Erscheinung gibt, die nur zu bald wieder in der Versenkung der ewigen Provinz verschwinden, während gewiß sehr viel Fleiß, sehr viel Willenskraft und sehr viel körperliche Ausdauer nötig ist, um aus einem noch so begabten Anfängertum zur Beherrschung aller Mittel und zur Meisterschaft zu gelangen. Die Jeritza war und ist noch heute von einer leidenschaftlich zu nennenden Arbeitswut erfüllt. Ich habe vor einigen Jahren Gelegenheit gehabt, in einer Loge verborgen, die Szenenproben zu den »Gezeichneten« von Schreker mit anzuhören. Es kommt da eine Orgie vor, die Heldin, sie heißt Carlotta, fliegt ihrem Geliebten an die Brust, er fängt sie im Arm auf, sie wirft die Arme im Schwung zurück, es ist eine Bewegung der höchsten Ekstase. Die Jeritza probierte diesen einen Augenblick ihrer umfangreichen Partie zwanzig-, dreißig-, fünfzigmal; so unermüdlich immer wieder, bis die Geste die unnachahmliche Gelöstheit erhielt und der Körper hoch flog, wie emporgerissen vom Aufschrei der Musik. Man muß solches Studium mit angesehen haben, um zu wissen, wie schwer vollendete Wahrheit auf der Bühne zu erreichen ist. Eine Leidenschaft mit voller Kraft empfinden, heißt noch lange nicht, sie hinreißend mitteilen können. Erst diese Fähigkeit ist es ja, die den großen Schauspieler, den Künstler überhaupt (im weitesten Sinne: den schöpferischen Menschen) ausmacht.

Der Ruhm der Jeritza und die Anziehungskraft ihres Namens reichte lange Zeit nicht über die Grenzen des Währinger Gürtels hinaus. Sie war auch wirklich künstlerisch noch eine halbe Wilde, als in der Staatsoper, die damals noch eine k. k. Hofoper war, unter dem Regime Hans Gregors eine Oper von Oberleithner, »Aphrodite«, aufgeführt werden sollte. Keine der Hofopern- und Kammersängerinnen entsprach der Vorstellung des Komponisten von der Schönheit seiner Aphrodite, und so stellte er den Antrag, die junge Jeritza aushilfsweise für die Rolle zu verpflichten. Der Abend bot eine

Überraschung ungewöhnlicher Art. Chrysis, die Heldin der Oper, die so schön ist wie Aphrodite und sich für die Göttin ausgibt, stirbt in der letzten Szene, von einem Steinwurf getroffen. Zu Boden fallend riß Chrysis-Aphrodite-Jeritza den dünnen Schleier, mit dem sie bekleidet war, weg, unentschieden, ob durch Zufall oder Absicht, und einen Augenblick lang lag die schöne Frau splitternackt auf dem durch Tradition und die kaiserliche Schatulle geheiligten Boden der Hofoper. Ich erinnere mich noch des jähen Schreckens, der einen Atemzug lang das Publikum fast erstarren machte. Man war an dieser Stelle noch nicht an Nacktkultur gewöhnt, Strauß hatte ja seine Josephslegende noch nicht inszenieren lassen, und die jungen Damen der Wiener Gesellschaft pflegten ihre blonden und braunen Reize noch nicht als Nackttänzerinnen auf den Konzertpodien auszustellen. Indessen hat die kleine Episode der Hofopernfähigkeit der Jeritza keinen Abbruch getan. Ihr Talent siegte über sämtliche hofrätliche Bedenken, und als einerseits der alte Kaiser Franz Joseph selbst sie als Rosalinde in der »Fledermaus« von Johann Strauß im Ischler Sommertheater sah, andererseits Richard Strauß, der Generalissimus der Musik, sie als erste Ariadne für die Stuttgarter Uraufführung erwählte, stand ihrem Einzug als ordentliches Mitglied ins Haus am Wiener Opernring nichts mehr im Wege.

Hier entwickelte sich ihr Talent erst völlig; und hier erst erlernte sie die adelige Kunst des Stilisierens. Ihr künstlerischer Erzieher wurde der Regisseur Wilhelm von Wymetal, der in den Direktionsjahren Weingartners und Gregors für die schauspielerische Durchbildung des Solisten- und Chorpersonals zu sorgen hatte. Die Opernsänger sollten endlich auch beweglich wie moderne Schauspieler werden, die große Pose sollte von der Opernbühne verschwinden wie das alte Pathos im Schauspiel. An Stelle eines ausgesungenen Sängers gestaltet zum erstenmal ein richtiger Schauspielregisseur die Opernszenen, und Wymetal war ein feinnerviger Regisseur, ein Mann von Geschmack. Er bezeichnete die Jeritza als seine gelehrigste und aufmerksamste Schülerin. Zeit und Ort waren günstig. Die Doppelbegabung der Jeritza erschien genau in dem Augenblick, in dem sie dem neuen Opernstil nötig war. Alle Bedingungen auch äußerer Art waren gegeben.

Seit es Opern gibt, hat jede Zeit einen anderen Primadonnentyp. Einst sang ein Cavalliere Broschi Farinelli die Liebesarien der Sopranistin, ein Kastrat, und das Publikum ganz Europas schwelgte in erotischem Genuß der Melodie. Später wurden Künstlerinnen des bel canto bewundert, eine Faustina und ihre Rivalin Cuzzoni. Man entzündete sich für Koloratursängerinnen; in den Zeiten Meyerbeers für eine Henriette Sontag, eine Jenny Lind. Wagner hat auch auf diesem Gebiete revolutioniert, und die von ihm so sehr verehrte Schröder-Devrient führt den Reigen der Mildenburg-Heroinen an. Seit jedoch in der Oper vorwiegend packende Theaterstücke abrollen, kommt die singende Schauspielerin zur Herrschaft.

In dieser modernen Abteilung der umfangreichen Gattung Oper ist die Jeritza die erste, die durch Talent, Persönlichkeit und Kultur in wirklichem Sinne eine Primadonna wurde. Sie ist gewiß das stärkste Temperament in der Verkörperung jener verführerischen und bezaubernden Bestie Weib, die seit Nietzsche und Strindberg durch die neue Literatur schillern. Die Salome von Strauß und die Tosca Puccinis, die Mona Lisa von Schillings und die Violanta Korngolds, die Marietta der toten Stadt und die Els im Schatzgräber, die ganze jüngste Generation von Opernheldinnen ist in ihren Triebäußerungen verwandt. Der Dunst des Blutes und der Brunst dampft um diese Salon- und Schlangendamen. Als die Jeritza in der Wiener Uraufführung zum erstenmal die Violanta sang, entschied sich mit dem Erfolg der Oper ihr Sieg als Primadonna des neuen Opernstils. Das ganze Haus vibrierte in einer gespannten, fast körperlichen Erregung. Es war das Rollenfach, in das sie (und keine andere wie sie) hineingeboren war, und alles, was sie an Gesangskultur und körperlicher Geschmeidigkeit bisher gelernt, schliff ihre natürlichen Anlagen just in diese Operngestalten aufs schärfste ein. Temperament, Erscheinung, Stimme, Können, ihr ganzes Wesen überschnitt sich so genau mit diesen Opernheldinnen, die vom Verismo abstammen und von der Sexualphilosophie ernährt werden, daß Rolle und Interpretin aus einem einheitlichen Guß zu kommen schienen und jene außerordentlichen Hochleistungen zustande kamen, die den Namen der Jeritza weltberühmt gemacht haben.

Die Jeritza ist schlank und blond. Ihre ranke Größe überragt das gewöhnliche Frauenmaß. Die Gestalt hat knabenhaft reine Linien, ist biegsam und federnd, blitzscharf in allen Bewegungen und von einer Anmut wie das schöne Gliederspiel eines wilden Tieres. Ich habe die Jeritza selten eine Bewegung gleichförmig wiederholen gesehen. Sie machte ihren Körper gymnastisch und tänzerisch so biegsam, daß jede Wendung des Kopfes, jede Handbewegung künstlerische Form ist, obschon immer spontan und ganz natürlich. Sie versteht es, ein Gewand nicht königlich, aber verführerisch zu tragen, und kennt jetzt die raffinierte Kunst, in einem Kleid oder, wie es in der Schneidersprache heißt, in einer Toilette den Reiz des Körpers spielen zu lassen, verhüllt unverhüllt zu erscheinen. Auf deutschen Bühnen gibt es nicht viele Schauspielerinnen, die diese Fähigkeit besitzen, die in Paris so sehr ausgebildet ist, daß dort von der Bühne aus die Mode diktiert wird. Stünde die Jeritza nur in solchen Rollen vor dem Publikum , sie wäre sicher die tonangebende mondäne Schauspielerin Europas geworden. Zu dem Erfolg in Amerika trug ihre Gabe, sich gut zu inszenieren, gewiß nicht wenig bei. Als sie rote Rosen im Arm, im blaßblauen Kleid der Marietta die Opernbühne Neuyorks betrat, jubelte ihr die ganze Metropolitan zu, noch bevor sie den ersten Ton gesungen hatte. Der Kopf ist verhältnismäßig klein, das Profil mit dem böhmischen Stumpfnäschen von klassischer Schönheit weit entfernt. Aber wenn ein Lächeln über das Gesicht fliegt, wird die Bühne hell wie von Sonnenstrahlen. Die Carlotta in Schrekers

»Gezeichneten« spricht mit ihrem Liebhaber und erklärt, sie habe sich amüsiert. Das Wort »amüsiert« sang die Jeritza mit einer so unwiderstehlich lachenden Miene, so lebensdurstig und glücklich, daß es wohl manchem Zuschauer nochmals in die sonst so wenig erquickliche Oper zog, um nur diesen Augenblick zu genießen. Sie ist immer Mittelpunkt, Reiz, Entzückung und schafft eine Atmosphäre der erhöhten Lebenslust, solange sie auf der Bühne steht, selbst in der traurigsten Sterbeszene. Ihre Natur ist stark in den positiven Eigenschaften des Temperaments, und auch dort, wo es sich um düstere Stimmungen handelt, dringt in diese aus ihrem Wesen ein solche Helle, daß die Farben leuchtend werden wie das Rot auf den Bildern des Tizian.
Obwohl in der Gesangstechnik hinreichend durchgebildet und in den Färbungen des Klanges mancher Mannigfaltigkeiten fähig, kann man die Jeritza nicht eigentlich eine Gesangskünstlerin nennen. Ihre Stimme ist hell, hat durchdringende Kraft und im höchsten Forte den schmetternden Klang blitzenden Metalls. Die Natur gab ihr die Resonanz des tschechischen Knochenbaus mit, die auch ihrem Landsmann vom Tenorfach, Leo Slezak, zu eigen ist. Der Ton trägt weithin, und der strahlende Glanz der Stimme ist in den Augenblicken, wenn das Temperament dem Atem die Stoßkraft gibt, schier beispiellos. Solche Töne, die berühmten Jeritzatöne, überrumpeln den Hörer, sie brechen mit elementarer Ursprünglichkeit heraus, keine Gesangskultur könnte sie ihr entlocken, nur ihr eigenster richtiger Instinkt in Augenblicken des Affektes. Bei ihr ist nicht die Stimme und nicht die Musik das allein Maßgebende, sondern die Aktion und das Theater. Sie ist nicht etwa eine Sängerin, die interessant agieren kann, sondern eine Schauspielerin echten Geblütes, die in der Kehle statt einer Sprechstimme eine ungewöhnlich strahlende Gesangstimme besitzt. Das Singen ist nur ein Mittel (ein wundervolles Mittel mehr) unter den Schätzen der ihr von der Natur verliehenen körperlichen Eigenschaften. Wie in den veristischen Opern und in denen Puccinis die Handlung die Hauptsache ist und die Musik nur eine Regieverstärkung, die prachtvoll werden kann, wenn beispielsweise ein Vollblutmusiker wie der junge Korngold sich darüber hermacht, so springt in den Leistungen der Jeritza alles Theatralische den Zuschauer mit dem größten Ungestüm an, und der Zauber der strömenden Frauenstimme vollendet den Rausch, ohne daß etwas feiner Musikalisches oder Geistiges daran beteiligt wäre. Sie gestattet sich oft große Freiheiten und komponiert unter Umständen ganze Stellen um. »Ich bin kein geübter Kapellmeister,« sagt Strauß in solchen Fällen zu ihr, »Sie müssen schon die Noten singen, wie sie dastehen, liebe Jeritza,« aber auch er gibt sich zufrieden, denn diese Willkür, die man natürlich nicht gutheißen kann, ist nicht musikalische Unfähigkeit, sondern steht unter dem Zwang eines so großzügigen Theatertriebes, daß jedesmal etwas Hinreißendes entsteht.
Musik und Theater ist in den Opern bekanntlich sehr verschiedenartig gemischt. Von den dem reinsten Geiste der Musik entsprossenen Opern Mozarts

oder den Wagnerschen Tondramen gibt es viele und steile Übergänge zu anderen Operngegenden. Auch unter der neuesten Produktion stehen die Traumopern Schrekers und die dramatischen Sinfonien von Strauß auf anderem Boden als die eigentlichen Aktionsopern, die das besondere Gebiet der Jeritza sind. Die feinere Ausführung des Stilistischen in Spiel und Gesang, wodurch die artistischere Gutheil-Schoder auch als Mozart-Sängerin, als Rosenkavalier oder Frau Fluth sich auszeichnet, ist nicht ihre Sache, ebensowenig wie die feingegliederten Bühnencharaktere, die Barbara Kemp mit der größeren Spannweite ihres Wesens, ihrem Intellekt und ihrer wissenden Gesangskultur umfaßt. Das Talent der Jeritza entfaltet sich am eigentümlichsten, wo es gilt, das Triebhafte der weiblichen Natur darzustellen. Die moderne Oper bietet dafür mancherlei Hauptrollen. Ihre Tosca ist geradezu ein Modell und verdient so gerühmt zu werden wie die Kameliendame der Sarah Bernhard. Die Jeritza ist in solchen mit Erotik vollgeladenen Frauengestalten keineswegs dämonisch. Das Spiel einer halb kindlichen, halb wissenden Unschuld macht ihre Erscheinung so begehrenswert; durch Liebesausbruch und Mord dringt als stärkstes Geschlechtsbekenntnis ihre naive Liebenswürdigkeit, die, ohne zu wollen, anzieht und die Sinne entflammt. Die Jeritza kommt niemals sentimental. Das reizende Lächeln, die kindliche Bitte, die Flamme entzündeter Lust sind ihre Waffen. Ihr instinktives Theatertalent ist freilich so stark genug, um sie auch in fremdere Bezirke zu tragen. Ihre Elisabeth, Sieglinde, Ariadne, Elsa, jede dieser Gestalten, selbst die pervers-erotisch gefärbten Charaktere der Salome und des Rosenkavalier, die ihrer Art so wenig entsprechen, erhalten durch sie verkörpert einen Zug von Naivität, und jedesmal ist es, als ob nur durch Verkleidungen hindurch immer wieder dasselbe Ur-Weibliche in ihrem unveränderten Ich dem Zuschauer entgegenflammte. Fast möchte man sagen, daß die Jeritza nicht einmal Schauspielerin sei, wenn man darunter die Verwandlungsfähigkeit versteht und die Gabe, in verschiedene Charaktere zu schlüpfen. Immer wieder die Gleiche, stark und hemmungslos wie das Element selbst, hinreißend in ihrer unbefangenen Kraft, sich als Weib zu bekennen, ist sie inmitten dem von Geistigkeiten und Zweifeln zerklüfteten Theater der Gegenwart: eine Natur.

Vor einigen Jahren gab die Jeritza in Wien, wo ihre Ursprünglichkeit eine so glückliche Pflege gefunden, die »Jenufa« in der Oper von Leoš Janaček. Die tschechische Bauerndirne, die Lust und Leid des Liebestriebes in den grellen Tönen und Farben der tschechischen Opernlandschaft austobte, war eine ihrer packendsten Gestalten. Es war ihre Rolle. Sie stellte das Volkstümliche ihrer eigenen Natur in der vollkommensten und reinsten Stilisierung dar, die Meisterleistung einer Begabung, deren Bestes aus Instinkt und Temperament fließt.

EIN NEUER BEITRAG ZUR BIOGRAPHIE P. I. TSCHAIKOWSKIJS

VON

OSKAR v. RIESEMANN-MÜNCHEN

Im Leben Tschaikowskijs gibt es eine Episode, die für alle Freunde und Verehrer des großen russischen Tondichters stets in undurchdringlich scheinendes rätselhaftes Dunkel gehüllt war: die Geschichte seiner Ehe. Auch Modest Tschaikowskij, der Bruder und Biograph des Komponisten, berührt diese Episode in seiner monumentalen Tschaikowskij-Biographie nur ganz flüchtig. Alles, was man daraus erfährt, ist folgendes:

»Im Spätsommer 1877 verehelichte sich Peter Tschaikowskij mit einer gewissen Antonina Iwanowna Miljukowa, nach wenigen Wochen wurde die Ehe getrennt. Tschaikowskij, der einen furchtbaren Nervenanfall erlitt, wurde von seinem Bruder Modest ins Ausland, nach Florenz gebracht, wo er sich nur sehr langsam erholte, seine Frau hat er nie wiedergesehen.« Jeden Kommentar lehnt Modest Tschaikowskij mit folgenden Worten ab: »Ich wage es nicht, die traurige Geschichte der Folgen seiner Heirat in allen ihren Einzelheiten zu erzählen, denn erstens besitze ich in dieser Angelegenheit nicht den nötigen Grad der Unparteilichkeit, zweitens habe ich keinerlei Zeugnisse der altera pars in Händen, auch keine Hoffnung, jemals zu einem derartigen Zeugnis zu gelangen; drittens endlich möchte ich nicht das berechtigte Zartgefühl verschiedener auch heute noch lebender Personen verletzen. Nur eines will ich sagen: von den ersten Tagen, ja ersten Stunden seines Ehelebens mußte Peter Iljitsch den ganzen Leichtsinn, die ganze Unvernunft seiner Tat auf das schwerste büßen und war tief unglücklich.«*)

Das ist alles. Nicht viel, aber vielsagend. Es ist ohne weiteres klar, daß für eine sensitive Natur wie Tschaikowskij dieses Ereignis, das sich so rasch erzählt, ein inneres Erlebnis von weittragender Bedeutung gewesen ist, dessen Spuren wir wohl, wenn auch oft in verhüllter Form, in vielen, ja in den meisten Kompositionen der darauffolgenden Periode seines Lebens begegnen. Will man den Sinn und den persönlichen Gefühlsinhalt der späteren Werke Tschaikowskijs verstehen, so wird man sich also wohl oder übel mit dieser Episode seiner Lebensgeschichte, die solch einen unglücklichen Verlauf nehmen sollte, zu befassen haben. Gewisse Grenzen sind hierbei freilich zu respektieren, und es wird kaum nötig sein, die allerletzten Schleier zu lüften. Es ist ein heikles Ding um das Gefühlsleben eines Menschen. Am besten ist es, man rührt gar nicht daran. Wird man jedoch, wie im vorliegenden Falle, durch Erwägungen besonderer Art dazu veranlaßt, so hat die Forschung, auch

*) Modest Tschaikowskij, »Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskijs«, deutsch von Paul Juon, 1904, Bd. I, S. 385.

die liebevollste, jedenfalls dort haltzumachen, wo ein weiteres Eingreifen in Einzelheiten nicht mehr Ansprüche auf allgemeines Verständnis haben könnte. Berühmte Künstler sind ja allerdings eine Art Freiwild. Einer gewissen Schonung, die vom Gefühl des Taktes diktiert wird, bedürfen aber auch sie.

Die Aufgabe, eine von feinstem Taktgefühl geleitete, dabei wirklich authentische Darstellung der Geschichte der Heirat Tschaikowskijs zu geben, ist in Rußland erst ganz kürzlich gelöst worden, und zwar von denkbar berufener Seite. Der jüngst verstorbene russische Musikschriftsteller Nikolai Dmitriewitsch Kaschkin, der im Verlaufe von mehr als einem halben Jahrhundert die Stellung eines »leader« der Moskauer Musikkritik innegehabt hat, ein Altersgenosse und einer der nächsten Freunde Tschaikowskijs, hat sich noch kurz vor seinem Tode gedrungen gefühlt, alles, was er über diese Episode aus dem Leben des von ihm über alles geliebten und verehrten Freundes wußte, mit den ihm nötig erscheinenden Vorbehalten an die Öffentlichkeit zu bringen.*) Wenn die Darstellung Kaschkins soeben »authentisch« genannt wurde, so geschah es mit vollem Rechte, denn eigentlich ist es gar nicht Kaschkin, sondern Tschaikowskij selbst, der diese Mitteilungen über seine Ehe macht. In einer vertraulichen Stunde, lange Jahre, nachdem er diesen unheilvollen Schritt getan hatte, und wenige Jahre vor seinem Tode öffnete Tschaikowskij eines Abends dem Freunde sein Herz und erzählte ihm die Geschichte seiner Heirat unter genauester Darlegung der Motive, die ihn dazu getrieben hatten. Man kann Kaschkin nicht genug Dank wissen, daß er diese Erzählung der Nachwelt erhalten hat. Erstens hat nun diese ganze Angelegenheit, soweit sie die Öffentlichkeit angeht, ihre vollständig ausreichende Erklärung gefunden. Weitere Forschungen erübrigen sich, und die Gefahr einer tendenziösen Darstellung dieser heiklen Frage von weniger berufener Seite ist abgeschnitten. Zweitens wirft diese Erzählung ein so helles Licht auf das ganze Wesen und den Charakter Tschaikowskijs, deckt so überraschende Zusammenhänge zwischen dem persönlichen Leben des Komponisten und seinen Kunstschöpfungen auf, daß sie getrost als eines der interessantesten Dokumente der gesamten Tschaikowskij-Literatur bezeichnet werden kann. Drittens endlich wäre, wenn Kaschkin geschwiegen hätte, die Wahrheit in dieser Angelegenheit wohl nie an den Tag gekommen, denn es scheint, daß niemand *das* gewußt hat, was er erfahren durfte. Auch Personen, die Tschaikowskij so überaus nahe standen wie seine Brüder Modest und Anatol, waren in dieser Frage auf Andeutungen und Vermutungen angewiesen und sind während des großen Krieges gestorben, ohne sich des weiteren zu dieser Frage geäußert zu haben.

Zum besseren Verständnis der Erzählung Tschaikowskijs ist es notwendig, vorher einige allgemeine Gesichtspunkte festzustellen und sich die Lebens-

*) »Aus meinen Erinnerungen an P. I. Tschaikowskij«, in »Vergangenes der russischen Musik«, Material und Forschungen, Bd. I. »P. I. Tschaikowskij«, Petersburg 1920.

umstände des Komponisten zu vergegenwärtigen, aus denen sich seine Gemütsstimmung zu jener Zeit erklärt. Eine wie große Rolle die Arbeit an der Oper »Eugen Onegin« in dieser ganzen Angelegenheit spielt, bis zu welchem Grade sich Tschaikowskij unter der Hypnose dieses von ihm gewählten Opernstoffes befand, auf den er, wie er in einem Briefe an seinen Bruder Modest schreibt, »ganz wild war«, wie sehr sich seine eigenen Lebensumstände und persönlichen Erlebnisse mit dem Liebesabenteuer des Puschkinschen Helden verquickten — alles das wird einem Leser, der das ungeheuer starke künstlerische Einfühlungsvermögen slawischer Naturen, besonders einer so eminent schöpferischen wie Tschaikowskij, nicht kennt, höchst merkwürdig vorkommen. Ist man jedoch vertraut mit dieser Eigentümlichkeit des slawischen künstlerischen Charakters, so erscheint das Erlebnis Tschaikowskijs, so verwunderlich es bei einem anderen wäre, höchst einfach und natürlich.

Was die äußeren Umstände der Vermählung Tschaikowskijs und die unmittelbar darauf folgende Zeit anbetrifft, so ist Kaschkin, dessen Angaben hier benützt werden, natürlich ein durchaus zuverlässiger Zeuge. Alles dies Geschehen spielte sich sozusagen unter seinen Augen ab. Er war damals als Professor der Theorie und Musikgeschichte am Moskauer Konservatorium ein Berufskollege Tschaikowskijs, mit dem er sich täglich im Konservatorium traf.

* * *

Tschaikowskij, der 1866 von Nikolai Rubinstein als Professor ans Moskauer Konservatorium gezogen worden war, führte in den ersten Jahren seines Moskauer Aufenthaltes das Leben eines mittellosen Bohemien. Die Bezahlung des Kompositionsunterrichtes im Konservatorium war miserabel, selbst hatte er kein Vermögen. So teilte er anfangs mit Nikolai Rubinstein dessen kleine Junggesellenwohnung. Da es ihm jedoch dort zu bunt herging und er keinen ruhigen Winkel zum Komponieren finden konnte, bezog er nach einiger Zeit ein eigenes »Garçonlogis« und lebte lange Jahre, nach dem Zeugnis Kaschkins, »wie ein armer Student«. Als seine Einnahmen sich vergrößerten und besonders seine Kompositionen, die er trotz seiner schwierigen Lebensumstände mit großer Fruchtbarkeit in die Welt setzte, etwas abzuwerfen begannen, verbesserte sich seine Lebenshaltung: er richtete sich eine Zweizimmerwohnung ein, die er mehrmals wechselte, und hielt sich einen eigenen dienstbaren Geist, einen Burschen vom Dorf, der, Kammerdiener und Koch in einer Person, alle diese Dienste auf oft nicht unbeträchtliche materielle und gesundheitliche Kosten seines eigenen Herrn erlernte. Den gesuchten häuslichen Frieden fand jedoch Tschaikowskij natürlich auch in dieser Umgebung nicht. Von Hause aus war er ein trautes und gemütliches Familienleben gewohnt, wie es zeit seines Lebens seine größte Sehnsucht blieb, die ihm nie zu stillen vergönnt war. Darunter litt er zeitweise sehr stark, wie aus zahlreichen Stellen seines Briefwechsels hervorgeht.

Das Ideal der Frau hielt Tschaikowskij außerordentlich hoch. Die Frau erschien ihm als gleichberechtigte Weggenossin, ja gewissermaßen als Schutzengel des Mannes. Doch hatte dieses innere Verhältnis Tschaikowskijs zum anderen Geschlecht durchaus den Charakter einer rein platonischen Verehrung, ohne jede Leidenschaftlichkeit. Es ist kein Zweifel, daß eine wirklich bedeutende Rolle in seinem Leben nur ältere Frauen gespielt haben, von denen er einige — z. B. seine Wohltäterin und »seinen besten Freund«, Nadeshda Filaretowna v. Meck — gleich Heiligen verehrte. Der einzige Roman, den er in seinen jungen Jahren, bevor er die Dreißig erreicht hatte, erlebte, nahm ein unvermutet rasches Ende. Es war seine Schwärmerei für die Sängerin Désirée Artôt, mit der er einige Wochen lang verlobt war. Kaschkin meint freilich, daß die Gefühle Tschaikowskijs auch in diesem Falle mehr ein begeisterter Tribut an die Kunst der talentvollen Sängerin gewesen seien als persönliche Zuneigung. Wie dem auch war, jedenfalls wurde das Verlöbnis einige Wochen nach der Abreise der Artôt von Moskau wieder gelöst, nebenbei gesagt, zur großen Befriedigung Nikolai Rubinsteins, der entrüstet darüber war, daß Tschaikowskij zeitweise nichts anderes tat, »als hinter der Artôt den Mantel und die Galoschen dreintragen«. Tschaikowskij blieb übrigens in späteren Jahren noch befreundet mit seiner verflossenen Braut, die den ausgezeichneten Baritonisten Padilla heiratete. Sie haben sich wiedergesehen, und Tschaikowskij widmete ihr einige französische Romanzen, die er speziell für sie schrieb.
Je mehr die Jugend entschwand, je näher das »reife« Alter rückte, um so stärker wurde in Tschaikowskij, wie Kaschkin erzählt, die Sehnsucht nach einer gemütlichen Häuslichkeit. Er hatte die Gesellschaft seiner Dienstboten satt und sehnte sich nach einem Lebenskameraden, der imstande gewesen wäre, vor allem seine künstlerischen Bestrebungen, die gut neunundneunzig Hundertstel seines Wesens ausmachten, zu verstehen, dann aber auch nach einer weiblichen Hand, die sein gesamtes Hauswesen hätte in Ordnung halten können. Halb im Scherz, halb im Ernst äußerte er des öfteren zu Kaschkin, er sei entschlossen, ein altes Mädchen oder eine Witwe zu ehelichen, denn das Alleinsein könne er auf die Dauer nicht mehr aushalten. Ein junges Leben jedoch, das noch mit erwartungsvollen Augen nach dem Glück ausschaute, wollte er nicht an seines fesseln. Es müsse doch möglich sein, eine verständnisvolle Lebenskameradin zu finden, die frei von allen Ansprüchen auf glühende Leidenschaftlichkeit wäre. Kaschkin versichert, diesen Gedanken vollkommen ernst genommen und im Prinzip gutgeheißen zu haben. Nur habe er Tschaikowskij geraten, sich in dieser Angelegenheit nicht auf seinen eigenen Geschmack zu verlassen, sondern Nikolai Rubinstein zu Rate zu ziehen, vor dessen unfehlbarer Menschenkenntnis sie alle beide den größten Respekt hatten. Allein es sollte ganz anders kommen.
Im Frühling des Jahres 1877 war Tschaikowskij beschäftigt mit der Komposition der vierten Sinfonie, jenes Werkes, das er »seinem besten Freund«,

Frau v. Meck, widmete. Der Sinfonie, besonders dem ersten Satze, dessen Verlauf immer wieder von den drohenden Fanfaren des Schicksals unterbrochen wird und der in haltloser Verzweiflung ausklingt, liegt, wie wir aus den Briefen Tschaikowskijs an Frau v. Meck wissen, ein »heimliches« Programm zugrunde, dessen eigentlichen Inhalt Tschaikowskij jedoch niemandem verraten hat. Gleichzeitig arbeitete er mit einem Feuereifer, wie es selbst bei seiner sich in steter Schaffensbegeisterung verzehrenden Natur selten war, am »Eugen Onegin«. Er schreibt darüber an seinen Freund und Schüler S. Tanejeff: »Ich habe mit unbeschreiblichem Genuß und großer Begeisterung gearbeitet und war wenig um die sogenannte Handlung, Effekte usw. besorgt ... Ich habe aus unüberwindlichem innerem Drang geschrieben ... ich kann wenigstens behaupten, daß diese Musik im buchstäblichen Sinne sich aus mir ergossen hat, daß ich sie nicht ausgedacht und herausgequält habe.« Und in einem Briefe an seinen Bruder Anatol heißt es: »gestern abend habe ich den ganzen ›Eugen Onegin‹ durchgespielt. Der Autor war zugleich der einzige Zuhörer. Ich schäme mich eigentlich, es einzugestehen, doch Dir will ich es meinethalben ganz im geheimen sagen, daß der Zuhörer von der Musik bis zu Tränen gerührt war und dem Verfasser tausend Komplimente sagte ...«

Mit dem Anbruch der Sommerferien, die in Rußland sehr lang sind, d. h. über drei Monate währen, verließen auch im Jahre 1877 mit den meisten übrigen Stadtbewohnern alle Professoren des Konservatoriums das heiße und staubige Moskau, um irgendeine erholende Sommerfrische aufzusuchen.

Als man sich zu Beginn des Herbstsemesters wieder in Moskau zusammenfand, schlug gleich einer Bombe die Nachricht im Konservatorium ein — Tschaikowskij habe geheiratet. Von den näheren Freunden des Komponisten, Kaschkin, Rubinstein, Albrecht, wollte es anfangs keiner glauben: zu unwahrscheinlich klang die Mär, über deren Sinn und Bedeutung man sich nicht recht klar zu werden vermochte. Allein an der Tatsache ließ sich nicht rütteln: Der Protopresbyter Dmitri Rasumowskij, der ausgezeichnete russische Musikhistoriker, ebenfalls Professor des Moskauer Konservatoriums, hatte, wie er persönlich bestätigte, selbst die Trauung vollzogen. Die größte Heimlichkeit war gewahrt worden, und nur die zwei obligaten Trauzeugen, Anatol Tschaikowskij und der junge Geiger Kotek, waren zugegen gewesen. Seinen Freunden hatte Tschaikowskij sogar seine Anwesenheit in Moskau, wo die Trauung stattfand, verschwiegen. Es stellte sich heraus, daß er überhaupt nicht weit weg gewesen war, sondern den ganzen Sommer bis zu seiner Vermählung auf dem Gute seines Freundes M. S. Schilowskij, nicht weit von dem nahe bei Moskau gelegenen Kloster »Neu-Jerusalem«, verbracht hatte.

Diese Heimlichtuerei machte, wie Kaschkin berichtete, auf die in Moskau versammelten Freunde Tschaikowskijs einen schweren Eindruck. Man erwähnte des Ereignisses untereinander kaum, denn man spürte etwas Unheilvolles darin und fürchtete sich, davon zu sprechen. Die Freunde, die Tschaikowskij

aufrichtig liebten und die seine hohe Bedeutung für die russische Kunst längst erkannt hatten, waren ernstlich besorgt, was für Folgen dieser, wie es allen schien, unbedachte Schritt für den Freund nach sich ziehen würde. In einem war man einig: daß alles davon abhing, wer die Auserwählte Tschaikowskijs war.

Das ließ sich leichter, als man erwartet hatte, feststellen. Doch waren diese Feststellungen nicht dazu angetan, die Besorgnis der Freunde zu beheben. Es erwies sich, daß die Gattin Tschaikowskijs ein Jahr lang Schülerin des Moskauer Konservatoriums gewesen war. Das Moskauer Konservatorium hatte damals noch weniger als zweihundert Schüler, die den Professoren alle, wenigstens was ihre äußere Erscheinung und ihre musikalischen Fähigkeiten anbetraf, bekannt waren. Die Schülerin Miljukowa, jetzt Frau Tschaikowskij, bildete jedoch eine Ausnahme. Niemand erinnerte sich, sie auch nur jemals gesehen zu haben. Es blieb nichts übrig, als sich an Professor Eduard Langer zu wenden, in dessen Klavierklasse sie eingetreten war. Langer, der als Musiker allgemein geschätzt war, jedoch nicht zum »intimen« Kreise Nikolai Rubinsteins gehörte, gab eine äußerst lakonische und derb abfällige Auskunft über seine gewesene Schülerin, fügte übrigens hinzu, daß er dieselbe Auskunft schon einmal erteilt habe, und zwar an — Tschaikowskij, der sich im Mai mit derselben Anfrage an ihn gewandt hätte. Das war alles nicht erfreulich, obgleich man wußte, daß Langers Urteil über seine Schüler vorzugsweise vom geringeren oder größeren Grad der Aufmerksamkeit abhängig war, mit dem sie sich dem Studium der von ihm vorgeschriebenen Fingerübungen zuwandten. Mit Sicherheit konnte man dem Urteil Langers also nur entnehmen, daß die junge Gattin Tschaikowskijs als Klavierspielerin nichts Hervorragendes geleistet hatte. Das bestätigt übrigens auch Kaschkin, dessen Schülerin A. I. Tschaikowskaja später zeitweilig war. Ihm schien sie sogar in musikalischer Hinsicht eine »Abnormität« zu sein, insofern, als sich bei ihr mit einem außerordentlich feinen Gehör das vollständige Fehlen jedes musikalischen Talents verband, mit einer guten »Klavierhand« — der Mangel allen und jeden Verständnisses für Sinn und Inhalt der Musik.

Endlich traf Tschaikowskij selbst in Moskau ein. Seine junge Frau war schon früher angelangt und richtete die neue größere Wohnung, die nun gemietet worden war, ein. Doch bekam vorläufig niemand sie zu Gesicht. Tschaikowskij selbst trug ein überaus munteres und fast ausgelassenes Wesen zur Schau, allein er täuschte seine Freunde nicht. Er verstand es gar nicht, sich zu verstellen, und je mehr Mühe er sich gab, desto auffälliger wurde die Gemachtheit seines Wesens. Seine nervöse Erregtheit veranlaßte die Freunde, ihn sehr vorsichtig zu behandeln, man fragte ihn nach nichts und harrte geduldig der kommenden Dinge. Auffallend war, daß Tschaikowskij, wenn er im Konservatorium erschien, um seine Stunden zu geben oder irgendwelche geschäftlichen Angelegenheiten zu regeln, sich stets höchlichst beeilte, wieder fortzugehen, ohne

sich auf irgendwelche längeren Unterhaltungen und Gespräche mit den Freunden einzulassen.

Zum erstenmal sah man das junge Paar zusammen auf einem Abendessen beim Verleger P. J. Jurgenson, zu dem der ganze intime Kreis des Konservatoriums geladen war. Über die dort gewonnenen Eindrücke berichtet Kaschkin folgendes: »Als ich eintrat, fand ich schon alle versammelt. Hier sah ich zum erstenmal Antonina Iwanowna, die im allgemeinen einen durchaus angenehmen Eindruck machte, sowohl äußerlich als auch durch ihr anspruchsloses Benehmen. Ich knüpfte ein Gespräch mit ihr an, doch konnte ich nicht umhin, zu bemerken, daß Tschaikowskij selbst die ganze Zeit nicht von unserer Seite wich. Antonina Iwanowna schien etwas verlegen und suchte hin und wieder nach einem Wort oder nach einem Ausdruck. Während der dadurch entstehenden unfreiwilligen Pausen sprang jedesmal Peter Iljitsch ein, sprach für sie oder ergänzte das von ihr Gesagte. Übrigens war unsere Unterhaltung ganz belanglos, und ich hätte die Einmischung Peter Iljitschs schwerlich beachtet, wenn er in dieser Hinsicht nicht allzu eifrig gewesen wäre, sobald seine Frau mit irgend jemandem ein Gespräch begann. Diese übertriebene Aufmerksamkeit erschien nicht ganz natürlich und erweckte den Eindruck, als befürchtete er, Antonina Iwanowna könne den rechten Ton in der Unterhaltung nicht treffen. Der Eindruck, den unsere neue Bekannte auf uns alle machte, war, obgleich nicht ungünstig, so doch gänzlich farblos. An einem der nächsten Tage meinte Nikolai Rubinstein: ›Hübsch ist sie und nett ist sie, und trotzdem gefällt sie mir nicht; ich weiß nicht warum, aber sie macht den Eindruck auf mich, als sei sie nicht wirklich, sondern eine Konserve.‹ Bei aller Unbestimmtheit war diese Charakteristik doch äußerst treffend. Antonina Iwanowna machte tatsächlich den Eindruck, als sei sie irgendwie nicht ›wirklich‹.«

So vergingen die Tage. Tschaikowskij erschien mit gewohnter Pünktlichkeit zu seinen Stunden im Konservatorium, das er nach wie vor sofort nach Beendigung des Unterrichts verließ. Seine unnatürliche Munterkeit und Ausgelassenheit war längst einem so sorgenvollen, erregten und düsteren Aussehen gewichen, daß man es vermied, ihn anzureden, aus Furcht, eine bei seiner Nervosität jeden Augenblick mögliche, folgenschwere Reaktion hervorzurufen. Eines Morgens erschien er ungewöhnlich früh im Konservatorium, »mit einem krankhaft verzerrten Gesichtsausdruck«, wie Kaschkin berichtet. Er zeigte seinen Freunden eine von Naprawnik, dem Dirigenten des Petersburger Marientheaters unterzeichnete Depesche, die ihn sofort nach Petersburg beorderte. Er teilte Rubinstein mit, daß er noch am selben Tage reisen würde und den Termin seiner Rückkehr vorläufig nicht bestimmen könne.

Einige Tage darauf verbreitete sich in Moskau die Nachricht, daß Tschaikowskij gleich nach seiner Ankunft in Petersburg einen außerordentlich starken Nervenanfall erlitten hatte, der die ernstesten Befürchtungen für seinen Geisteszustand erweckte. Kurze Zeit darauf langte in Moskau der Bru-



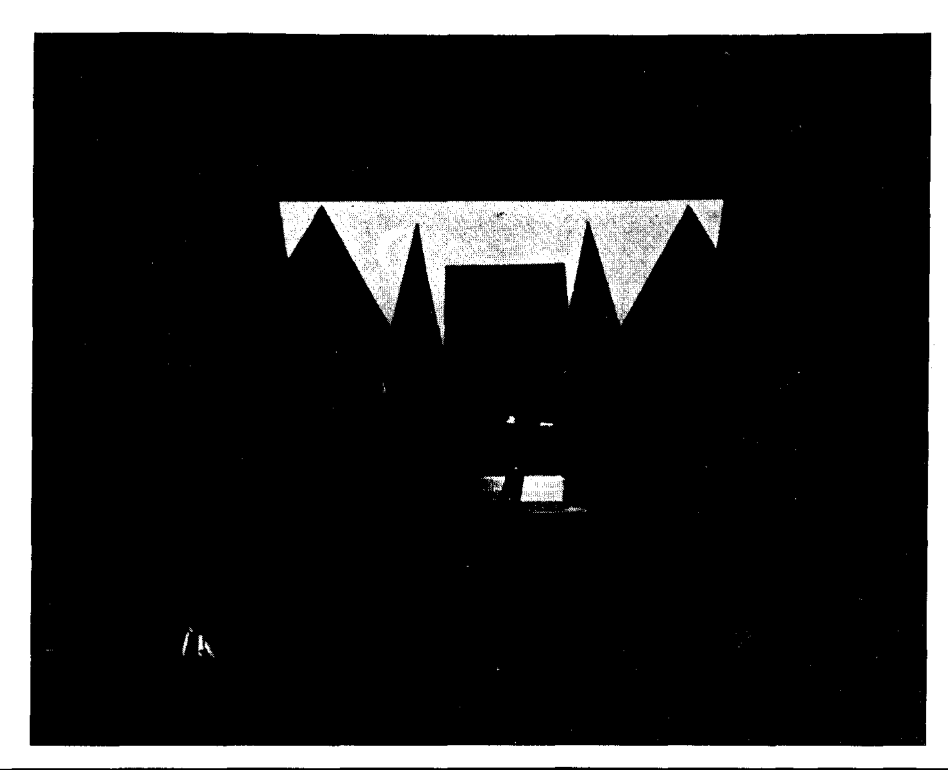
Wanda Landowska
nach einer Lithographie von Emil Orlik

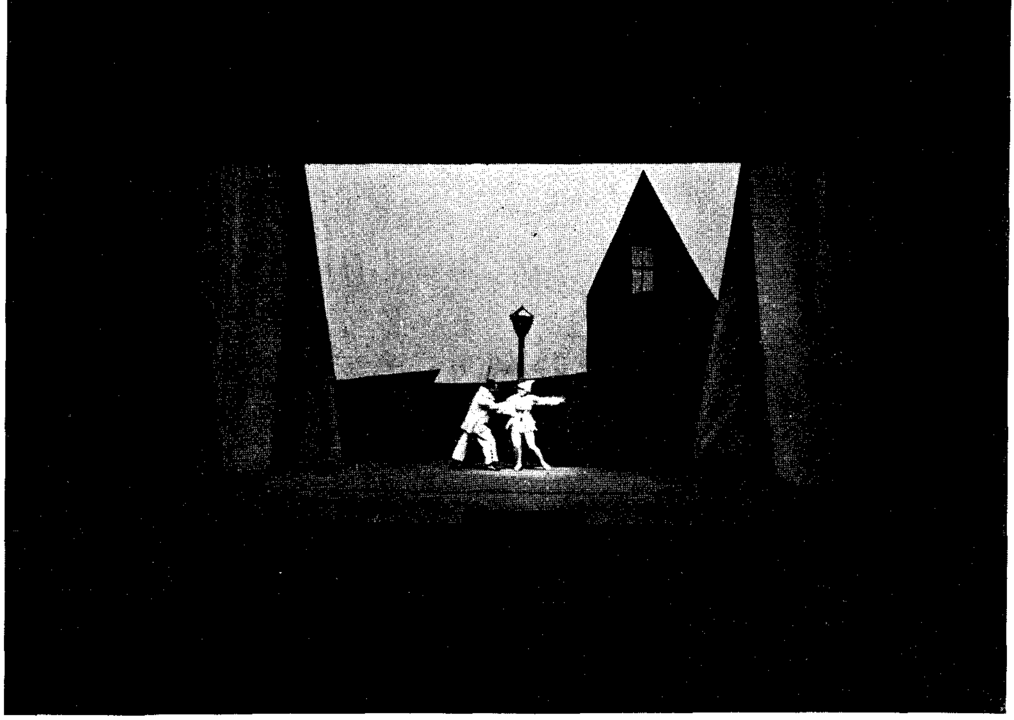


Marie Gutheil-Schoder



Gotische Choralnotation
aus den Musikalischen Schrifttafeln von Johannes Wolf





Zwei Szenenbilder zu den Sette canzoni von G. F. Malipiero
oben 1. Szene: Der Blinde, unten 7. Bild: Aschermittwoch der deutschen Uraufführung in Aachen
Bühnenbilder von Anke Oldenburger

der des Komponisten, Anatol Tschaikowskij, mit ebenfalls wenig tröstlichen Nachrichten an. Er teilte mit, daß der Zustand Peter Iljitschs sehr schwere Formen angenommen habe und daß der Kranke auf Anraten des damals sehr bekannten Psychiaters Balinskij sofort in Begleitung seines Bruders Modest ins Ausland gebracht werden müßte. Ferner habe Balinskij die kategorische Forderung ausgesprochen, daß sich Tschaikowskij sofort für immer von seiner Frau trennen müsse und sie nie wiedersehen dürfe. Womit Balinskij die Notwendigkeit dieser überraschenden Maßregel motiviert habe, darüber wußte Anatol Tschaikowskij nichts Bestimmtes mitzuteilen. Der Hauptgrund seiner Anwesenheit in Moskau war der, Frau Tschaikowskaja diesen Beschluß mitzuteilen und gleichzeitig die ganze Angelegenheit geschäftlich zu regeln. Das ging leichter, als man erwartet hatte. Antonina Iwanowna widersetzte sich nicht der Trennung von ihrem Gatten. Sang- und klanglos, wie sie gekommen war, verschwand sie von der Bildfläche der Moskauer Gesellschaft, um nie wieder darin aufzutauchen.*) Nicht ganz so spurlos war sie, wie sich später herausstellte, aus dem Leben ihres Gatten geschieden.

Tschaikowskij wurde nach Italien gebracht, wo er unter der Obhut seines Bruders Modest, wenngleich nur langsam, genas. Moskau mochte er lange nicht wiedersehen, und dem Moskauer Konservatorium war er für immer verloren.

* * *

Die Jahre vergingen. Die materielle Lage und mit ihr die äußeren Lebensumstände Tschaikowskijs veränderten sich radikal. Seine Popularität in Rußland wuchs ungeheuer rasch, aber auch im Ausland gehörten seine Werke bald zu den gesuchtesten und geschätztesten des Musikmarktes. Nach einer Abwesenheit von mehreren Jahren kehrte Tschaikowskij wieder nach Moskau zurück. Doch ließ er sich nicht in der Stadt selbst nieder. Er wählte seinen Wohnsitz von nun ab meist auf einem der schönen Landgüter in der Umgebung von Moskau, wo er in ländlicher Einsamkeit ganz der Komposition lebte und von Zeit zu Zeit einen seiner Freunde zu längerem Aufenthalte zu sich einlud. Auch Kaschkin gehörte oft zu seinen Gästen.

Etwa zehn Jahre nach den im vorigen Abschnitte erzählten Ereignissen — den Zeitpunkt gibt Kaschkin nicht genau an — befand er sich einst wieder zum Besuche bei Tschaikowskij auf einem Landgute bei Klin. Es war im frühen Frühjahr, das Tschaikowskij so über alles liebte und das in Rußland tatsächlich so schön ist wie keine andere Jahreszeit. Das ganz langsame, schlaf-

*) Nur einmal noch ist sie aus der Verborgenheit hervorgetreten. Zum 20. Todestag Tschaikowskijs veröffentlichte sie in der »Russischen Musikzeitung« (Nr. 42 vom 20. Oktober 1913) einen Aufsatz: »Einnerungen der Witwe P. I. Tschaikowskijs« — eine farblose Idylle, die in keinem Zuge der Wirklichkeit entsprach. Dem sonst so umsichtigen Redakteur der »Russischen Musikzeitung«, Nik. Findeisen, konnten damals ja leider die im nachfolgenden erzählten Einzelheiten nicht bekannt sein, sonst hätte er die Veröffentlichung dieser reichlich taktlosen »Erinnerungen« sicherlich unterdrückt. Antonina Iwanowna Tschaikowskaja ist in den Jahren der russischen Revolution in einer psychiatrischen Heilanstalt in Rußland verstorben. (O. v. R.)

trunkene Erwachen der Natur unter dem schmelzenden Schnee ist von unbeschreiblichem Reiz. In dieser weichen, sehnsüchtigen Frühlingsstimmung dehnt sich das Herz zum Zerspringen.

Die beiden Freunde waren von einem langen Spaziergang heimgekehrt und hatten sich in zwei bequeme Lehnstühle an den runden Tisch des Wohnzimmers gesetzt. Schon brach die lange nordische Dämmerung herein. Obgleich es noch nicht spät war, wurde es doch schon allmählich dunkel im Zimmer. Man hatte die Post gebracht, Briefe und Zeitungen.

»Während Tschaikowskij die Briefe durchlas,« so erzählt Kaschkin, »griff ich nach den Zeitungen. Nachdem ich die Zeitungen flüchtig durchgesehen, legte ich sie zur Seite und bemerkte, daß Tschaikowskij regungslos dasaß, den Blick starr vor sich hin gerichtet, augenscheinlich in tiefes Nachdenken versunken. Lange verharrten wir beide in Schweigen. Endlich wandte sich Tschaikowskij gleichsam erwachend zu mir mit den Worten: ›Lies, bitte, diesen Brief durch.‹ Gleichzeitig reichte er mir die zusammengefalteten Bogen, die er in der Hand hielt. Das erste, was ich sah, als ich den Brief auseinanderfaltete, war die Unterschrift: ›Antonina Tschaikowskaja‹. Das wunderte mich sehr, denn vom Verleger Jurgenson, der beauftragt war, Antonina Iwanowna die festgesetzte Unterstützung auszuzahlen, hatte ich gehört, daß keinerlei direkte Beziehungen mehr zwischen Tschaikowskij und seiner Frau beständen. Im Gespräch mit Peter Iljitsch selbst war zwischen uns niemals auch nur andeutungsweise von seiner Verheiratung oder irgend etwas, was damit im entferntesten Zusammenhang gestanden hätte, die Rede gewesen.

Der Brief erwies sich als ziemlich lang. Es waren zwei eng beschriebene Briefbogen großen Formats. Die Handschrift war allerdings groß und verschnörkelt, doch vollkommen ausgeschrieben und leicht leserlich. Der Brief war gut geschrieben und enthielt eine Reihe glühender Beschwörungen, es wimmelte in ihm von Ausrufungs- und Fragezeichen. Als ich den Brief bis zu Ende durchgelesen hatte und Tschaikowskij anblickte, antwortete er auf meine stumme Frage gleichfalls mit einer Frage: ›Nun sag' mir um alles in der Welt, wovon ist in diesem Briefe die Rede?‹ Die Frage war berechtigt, denn einen realen Inhalt hatte der Brief tatsächlich nicht, obgleich er nicht nur fließend, sondern in ausgesprochen gutem Briefstil verfaßt war. Das sagte ich Tschaikowskij, worauf er die Bemerkung hören ließ: ›Solche Briefe schreibt sie mir immer.‹

Darauf saßen wir noch einige Zeit schweigend da. Es war unterdessen so dunkel im Zimmer geworden, daß ich die Gesichtszüge meines Gegenübers kaum noch zu unterscheiden vermochte. Ohne jede Einleitung, mit gleichmäßiger, leiser Stimme begann Tschaikowskij nun völlig unvermittelt seine Erzählung, die er in demselben Tone fortführte, als folge er einem inneren Zwange.

Ich habe so viel über diese Erzählung nachgedacht, habe mich so viel mit den gleich darauf gemachten Notizen beschäftigt, daß ich sie nicht anders wieder-

geben kann, als von der Person Tschaikowskijs, die mir auch im gegebenen Augenblicke lebhaft vorschwebt. Fast ist mir's, als hörte ich wieder den Tonfall seiner Stimme. Meine Wiedergabe wird wahrscheinlich etwas kürzer sein als seine Erzählung, in vielem, ja in ihrem weitaus größten Teil ist sie eine wörtliche Wiederholung des Gehörten. Es mag sein, daß ich einiges auslasse, jedenfalls füge ich nicht das Allergeringste von mir aus hinzu.
Am Anfang seiner Erzählung erwähnte Tschaikowskij flüchtig, daß ihm im Frühling 1877 die Sängerin E. A. Lawrowskeja den Gedanken eingegeben hatte, eine Oper nach dem Stoffe des Puschkinschen Romans ›Eugen Onegin‹ zu schreiben.*)
›Im April oder Anfang Mai 1877,‹ fuhr Tschaikowskij fort, ›erhielt ich einen ziemlich langen Brief mit einer an mich gerichteten Liebeserklärung. Der Brief war A. Miljukowa unterzeichnet. Die Schreiberin gestand, daß die Liebe zu mir schon vor einigen Jahren, als sie noch Schülerin des Konservatoriums war, in ihr erwacht sei. Obgleich ich fast täglich im Konservatorium gewesen war und die Mehrzahl der Schüler und Schülerinnen kannte, versagte mein Gedächtnis in bezug auf die Miljukowa vollständig. Sie erwähnte in ihrem Brief, daß sie Schülerin E. Langers gewesen sei. Als ich Langer im Konservatorium traf, erkundigte ich mich bei ihm nach seiner früheren Schülerin Miljukowa, deren er sich, wie es sich erwies, entsann und die er mit einem groben Schimpfwort charakterisierte, ohne sich auf irgendwelche Erklärungen einzulassen. Sonst habe ich niemand mehr nach der Miljukowa gefragt. Ich war zu jener Zeit vollständig und ausschließlich im Banne des ›Eugen Onegin‹, d. h. eigentlich der ›Tatjana‹, denn ihr Brief war es hauptsächlich, der mich so unwiderstehlich zur Komposition dieses Stoffes hingezogen hatte. Obgleich ich nicht nur kein Libretto, sondern nicht einmal irgendeinen Entwurf zum Plane der Oper hatte, begann ich doch die Musik zur Briefszene zu schreiben. Ich folgte einer unüberwindlichen seelischen Nötigung. Ich mußte diese Musik schreiben. In der Hitze der Arbeit vergaß ich nicht nur vollkommen das Fräulein Miljukowa, sondern hatte noch dazu ihren Brief verloren oder ihn so gut fortgelegt, daß ich ihn nachher nicht mehr auffinden konnte. Ich entsann mich ihrer erst, als ich nach einiger Zeit einen zweiten Brief erhielt.
Ich war so in meine Arbeit vertieft und hatte mich so in die Seele der Tatjana mit allem, was sie umgab, eingefühlt, daß diese Gestalt vollständig lebendig für mich geworden war. Ich liebte Tatjana und haßte Onegin, der mir als kaltherziger, ja herzloser Geck erschien. Als ich den zweiten Brief der Miljukowa erhielt, empfand ich so etwas wie Scham und war selbst entrüstet über mein Verhalten zu ihr. Sie beklagte es in ihrem zweiten Brief bitter, daß

*) Der tragische Konflikt des Stoffes besteht bekanntlich darin, daß der Held die Liebe eines ihm in unschuldvollem Vertrauen entgegenblühenden Mädchenherzens zurückstößt. Zu spät sieht er seinen Irrtum ein. Als er die zur Frau herangereifte Tatjana wiedersieht und sich nun seinerseits besinnungslos in sie verliebt, weist sie, die unterdessen die Gattin eines alten, ungeliebten Mannes geworden ist, sein stürmisches Werben kühl von sich. Verzweiflung, Reue, Einsamkeit sind das Los Onegins. (O. v. R.)

sie keine Antwort erhalten hatte, und fügte hinzu, wenn ihrem zweiten Brief dasselbe Schicksal beschieden sei, so bleibe ihr nichts anderes übrig, als sich das Leben zu nehmen.

In meinem Kopfe verband sich das alles mit der Vorstellung von Tatjana, mir schien, daß ich selbst viel nichtswürdiger handelte als Onegin, ja ich war ehrlich entrüstet über mein Benehmen gegenüber einem Mädchen, das mich liebte. Da dem zweiten Brief die Adresse der Miljukowa beigefügt war, begab ich mich sofort zu ihr, und so begann unsere Bekanntschaft.

In meiner neuen Bekannten fand ich ein bescheidenes, nett aussehendes junges Mädchen, das im allgemeinen einen durchaus angenehmen Eindruck machte. Gleich bei unserem ersten Zusammentreffen sagte ich ihr, daß ich ihre Liebe nicht erwidern könne, obgleich sie mir aufrichtige Sympathie einflöße. Sie antwortete mir, daß jedes Gefühl meinerseits für sie ihr teuer sei und daß sie sich gerne damit zufrieden gäbe, oder irgend etwas in dieser Art. Ich versprach ihr, daß wir uns oft wiedersehen würden, und ich habe mein Wort gehalten.

Du erinnerst dich wahrscheinlich, daß ich schon früher manches Mal mit dir über die Absicht gesprochen habe, irgendein älteres weibliches Wesen zu heiraten, das mit den nötigen Eigenschaften ausgestattet wäre, um ein guter Freund und ein getreuer Lebenskamerad zu sein. Antonina Iwanowna war insofern nicht geeignet dazu, als sie verhältnismäßig jung war. Doch drückte ihr Wesen solch eine Ergebenheit aus, solch eine Bereitwilligkeit, alles, was ich wünschte, für mich zu tun, daß dieses Verhalten mir gewissermaßen die Verpflichtung auferlegte, mit irgendeinem ähnlichen Gefühle darauf zu antworten, ungeachtet des Fehlens einer wirklichen Zuneigung meinerseits. Außerdem lebte in meiner Seele immer noch eine aufrichtige Entrüstung über das unachtsame, leichtsinnige Benehmen Onegins Tatjana gegenüber. Ähnlich wie Onegin zu handeln — das erschien mir als Gipfel der Herzlosigkeit, als einfach unzulässig meinerseits.

Ich war wie im Fieber. Ganz eingenommen vom Gedanken an meine Oper, verhielt ich mich allem übrigen gegenüber gleichsam bewußtlos oder doch nur halb bewußt. Ich entsinne mich genau, daß ich ganz durchdrungen davon war, ich dürfe niemand von euch etwas von meinen Beziehungen zu Antonina Iwanowna und den daraus sich entwickelnden Absichten sagen; daß, wenn ihr etwas davon erfahren würdet, alles ein Ende haben müßte und es mir nicht mehr gelingen würde, so zu handeln, wie ich wollte. Ich legte mir keine Rechenschaft darüber ab, worauf diese Überzeugung gegründet war, doch nichtsdestoweniger bestand sie.

Wenngleich mich alle diese Gedanken keineswegs sehr aufregten oder beunruhigten, so störten sie mich doch beim Komponieren, und ich beschloß, diese Frage ein für allemal abzutun, um mich von ihr zu befreien. Nachdem ich zu diesem Entschluß gelangt war, begab ich mich eines Abends zu Antonina

Iwanowna und sagte ihr nochmals, daß ich sie nicht liebe und sicherlich niemals lieben werde; wenn sie mich jedoch trotzdem heiraten wolle, so sei ich bereit dazu. Sie willigte sofort ein, und unsere Hochzeit war eine beschlossene Sache. Nur sagte sie, sie müsse noch einige Vorbereitungen treffen, die nötigen Papiere beschaffen und überhaupt ihre Angelegenheiten in Ordnung bringen, wozu sie sogar für einige Zeit Moskau verlassen müsse; gleich nach ihrer Rückkehr sollte dann die Hochzeit stattfinden. Ich ermangelte nicht, Antonina Iwanowna zu sagen, daß unser Entschluß ein tiefes Geheimnis bleiben müsse, da unsere Vermählung sonst nicht stattfinden könne. Dabei dachte ich vornehmlich an euch Freunde aus dem Konservatorium, denn ich war, aus mir selbst unbegreiflichen Gründen, überzeugt, daß ihr meine Heiratsabsichten Antonina Iwanowna gegenüber hintertreiben könntet.

Als ich den Entschluß faßte, war ich mir weder seiner Tragweite bewußt, noch war mir eigentlich sein Sinn und seine Bedeutung klar. Ich mußte, wenn auch nur für die nächste Zeit, alles aus dem Wege räumen, was mich hinderte, mich restlos der Arbeit an der neuen Oper zu widmen, die mein ganzes Wesen erfaßt hatte. Es schien mir am einfachsten und am natürlichsten, eben so zu handeln, wie ich beschlossen hatte. Deshalb übertrug ich Antonina Iwanowna alle Sorge um die Hochzeitsvorbereitungen. Mir war, als hätte ich eine schwere Last von mir abgeworfen, und ich fuhr sofort aufs Land zu Schilowskij, der schon am Libretto des ›Onegin‹ arbeitete. Dort verbrachte ich fast einen ganzen Monat, arbeitete ununterbrochen und fühlte mich vollkommen zufrieden und glücklich, denn niemand störte mich. Schilowskij schrieb mit solch einer Begeisterung am Libretto, daß sich seine Tatkraft auch auf mich übertrug.

Das Gut Schilowskijs, Gljebowo, nicht weit von ›Neu-Jerusalem‹, ist ein wundervoller Ort, reich an überraschenden landschaftlichen Schönheiten. Das Haus und die ganze Lebenshaltung in Gljebowo war auf alle Bequemlichkeiten eingestellt, die ein verwöhnter Geschmack nur ersinnen konnte. Am wertvollsten war mir, daß ich mich so, wie ich wollte, der Einsamkeit ergeben konnte. Ich brauchte die Gesellschaft meiner Gastfreunde nur aufzusuchen, wenn ich selbst Verlangen danach trug. An die mir bevorstehende Änderung meiner gewohnten Lebensführung dachte ich kaum. Nur ganz tief unten in meinem Innersten regte sich die unruhige Erwartung von irgend etwas, woran ich nicht denken mochte, weil mir jeder Gedanke daran unnütz, vor allem störend und zerstreuend erschien.

Die Petri-Pauli-Fasten näherten sich ihrem Ende, und ich erhielt von Antonina Iwanowna die Nachricht, daß alle Vorbereitungen beendet seien und unserer Vermählung nun nichts mehr im Wege stände.

Obgleich ich sehr ungern Gljebowo verließ, wo es sich so angenehm lebte und arbeitete, kam mir doch gar nicht der Gedanke in den Kopf, daß ich die Hochzeit auch aufschieben könnte. Dennoch verlor ich einige Zeit, da ich einige

Einzelheiten meiner Arbeit beenden wollte. Schilowskij sagte ich natürlich nichts davon, was mir bevorstand, und motivierte meine Abreise, glaube ich, mit dem Wunsche, meinen Vater in Petersburg zu besuchen.

Als ich in Moskau anlangte, beeilte ich mich aufs äußerste, diese mich bedrückende Angelegenheit zu einem möglichst raschen Abschluß zu bringen. Unter anderem schrieb ich an meinen Vater von meiner Absicht, mich zu verheiraten, ganz überzeugt davon, daß er damit sehr zufrieden sein würde.*) Der Trauung, die an einem der nächsten Tage stattfinden sollte, beizuwohnen, bat ich von meinen Angehörigen nur meinen Bruder Anatol, der auch umgehend in Moskau eintraf.

Ich handelte immer noch wie im Traume. Ich begab mich zu Dmitri Wassiljewitsch Rasumowskij und bat ihn, mich in seiner Kirche zu trauen. Seine gewohnte unendliche Güte wirkte dieses Mal ganz besonders gut auf mich. Er befreite mich übrigens auch von verschiedenen Formalitäten. Die Trauhandlung vollzog er in der ihm eigentümlichen geschmackvollen künstlerisch schönen Weise. Ungeachtet der Feierlichkeit des Augenblickes konnte ich nicht umhin, dies zu bemerken. Ich kam mir die ganze Zeit über wie ein völlig unbeteiligter Zuschauer vor, bis Dmitri Wassiljewitsch nach Beendigung der Zeremonie uns aufforderte, uns einen Kuß zu geben. Da spürte ich gleichsam einen schmerzhaften Schlag aufs Herz, und mich ergriff plötzlich solch eine Aufregung, daß ich, wie mir scheint, in Tränen ausbrach. Doch bemühte ich mich sofort, meine Bewegung zu bekämpfen und ruhig zu erscheinen. Übrigens bemerkte Anatol meinen Gemütszustand, denn ich entsinne mich, daß er mir einige aufmunternde Worte zuflüsterte.

Am selben Abend reisten wir nach Petersburg ab, wo wir gegen eine Woche verbrachten, meine Verwandten und einige Bekannte besuchten. Schon in diesen Tagen wurde mir die ganze Tragweite des Geschehenen klar und die Hoffnungslosigkeit meiner Lage, aus der es keinen Ausweg gab.

Ich hatte den aufrichtigen Wunsch und bemühte mich auch redlich, ein guter Ehemann zu sein, doch stellte es sich heraus, daß das meine Kraft überstieg. In den ersten Tagen unseres gemeinsamen Lebens überzeugte ich mich zu meinem Entsetzen davon, daß zwischen uns überhaupt keine Interessengemeinschaft bestand, daß Antonina Iwanowna alles das, worin und wofür ich lebte, völlig fremd war, obgleich sie sich offensichtlich bemühte, mich zu verstehen und mir angenehm zu sein. Ihre Geistesrichtung war eine ganz

*) Der Brief Tschaikowskijs an seinen Vater lautete: »Lieber und teurer Vater! Dein Sohn Peter beabsichtigt zu heiraten. Da er aber ohne Deinen Segen nicht zur Trauung gehen möchte, so bittet er Dich hierdurch, Du wollest ihn für das neue Leben segnen. Meine Braut heißt Antonina Iwanowna Miljukowa. Sie ist ein armes, aber gutes und unbescholtenes Mädchen, welches mich sehr liebt. Liebes Väterchen, Du weißt, daß man in meinen Jahren nicht unüberlegt zu heiraten pflegt, darum sei ohne Sorge. Ich bin überzeugt, daß meine zukünftige Gattin alles aufbieten wird, mein Leben glücklich und ruhig zu machen ... Bleibe gesund, mein Lieber, und antworte mir. Ich küsse Deine Hände.« — Der alte 88jährige Mann war wohl der einzige Mensch, dem Tschaikowskij mit seiner Heirat eine wirkliche Freude bereitete. Er antwortete mit einem hocherfreuten Schreiben, in dem er seinem Sohn und seiner zukünftigen Schwiegertochter den väterlichen Segen erteilte. (O. v. R.)

sonderbare, wie ich sie nicht für möglich gehalten hätte. Sie hatte von vielem gehört und wußte allerhand, doch fehlte ihr jede Fähigkeit, in ihrer Seele den Widerhall von etwas anderem als den banalsten Lebensbedürfnissen zu wecken. Nicht daß sie das alles nicht verstehen *wollte* — das Schreckliche war, daß sie nichts verstehen *konnte*, was nicht im Interessenkreis der elementarsten Daseinsfragen lag. Ich kann dir meinen Gemütszustand nicht schildern, als mir zum Bewußtsein gelangte, daß ich für den Rest meines Lebens an dieses mir völlig fremde Wesen gebunden war. Die beginnende Sympathie verwandelte sich in Abscheu. Meine Lage wurde so unerträglich, daß ich unter dem Vorwande, in den Kaukasus zu reisen, um Mineralbäder zu nehmen, schmählich die Flucht ergriff.*) Ich gab vor, daß ich unterwegs zu meiner Schwester ins Kiewsche Gouvernement fahren würde, und reiste allein. Antonina Iwanowna übertrug ich die Sorge, unsere zukünftige Wohnung einzurichten.

In den Kaukasus reiste ich nicht, sondern verbrachte einen ganzen Monat bei meiner Schwester, wo ich mich bald sogar wieder zur Arbeit aufgelegt fühlte. In Kamenka bei meiner Schwester atmete ich wieder frei und bemühte mich, Kräfte zu sammeln für den Kampf mit mir selbst. Leider war die Zeit meiner Erholung zu kurz bemessen, ich mußte bald nach Moskau, um den Unterricht im Konservatorium wieder aufzunehmen.

Als ich in Moskau eintraf, fand ich die neue Wohnung beinahe fertig eingerichtet vor. Antonina Iwanowna hatte aus ihren eigenen Mitteln einige Möbel beigesteuert. In der Wohnung war alles bequem und sogar komfortabel, doch wurde mir dadurch die Unmöglichkeit eines Zusammenlebens unter den obwaltenden Umständen nur um so klarer. Antonina Iwanowna mit ihrem gleichmäßigen, ruhigen Verhalten der ganzen Umgebung gegenüber erschien mir noch beschränkter als früher, und ihre bloße Gegenwart wirkte in höchstem Grade bedrückend auf mich. Ich war mir vollständig bewußt, daß an allem nur ich allein schuld war, daß nichts in der Welt mir helfen konnte und daß es daher unerläßlich war, zu leiden, solange die Kräfte vorhielten, und vor allen anderen mein Unglück zu verbergen. Ich weiß nicht, wodurch dieses Bedürfnis der Heimlichkeit hervorgerufen wurde, ob es nur Selbstsucht war oder die Furcht, mir nahestehende Menschen zu betrüben und einen Schatten meines — wie es mir schien — Verbrechens auf sie zu werfen.

Es war nur natürlich, daß ich infolge solch eines Zustandes zu der Überzeugung gelangte, daß nur der Tod mich befreien könne. Ja, der Tod erschien mir das einzig Erstrebenswerte, doch konnte ich mich nicht zu einem unverhüllten Selbstmord entschließen, aus Furcht, meinem alten Vater und meinen Brüdern einen zu unbarmherzigen Schlag zu versetzen. Ich begann, über Mittel und Wege nachzudenken, um weniger auffallend, gewissermaßen auf natür-

*) In einem Brief an Frau v. Meck vom 26. Juli d. J. heißt es: »Nach einer Stunde reise ich ab, noch einige Tage, und ich schwöre, ich wäre wahnsinnig geworden.« (O. v. R.)

liche Weise aus dem Leben zu verschwinden; *ein* solches Mittel habe ich sogar versucht.
Obwohl seit meiner Rückkehr vom Gute der Schwester nicht mehr als eine Woche vergangen war, hatte ich doch schon jede Fähigkeit verloren, gegen die Schwierigkeit meiner Lage anzukämpfen. Ja, ich fühlte zeitweise deutlich, daß meine klare Erkenntnis sich zu verwirren begann. Tagsüber versuchte ich noch, zu Hause zu arbeiten, aber die Abende wurden völlig unerträglich. Da ich nicht wagte, meine Bekannten aufzusuchen oder ins Theater zu gehen, machte ich jeden Abend einen großen Spaziergang und durchstreifte zweck- und ziellos die abgelegensten, finstersten Straßen Moskaus. Das Wetter war unfreundlich und kalt, nachts fror es; in einer von solchen Nächten begab ich mich ans einsame Ufer des Moskaustromes, und es kam mir der Gedanke, mir eine tödliche Erkältung zuzuziehen. Zu diesem Zwecke, von niemand in der Dunkelheit gesehen, ging ich bis zur Brust ins Wasser und stand dort so lange, als ich das durchs eiskalte Wasser verursachte schmerzhafte Gefühl in allen Gliedern aushalten konnte. Ich ging in der festen Überzeugung wieder aus dem Wasser, daß mir der Tod infolge einer Lungenentzündung oder irgendeiner anderen Krankheit sicher sei. Zu Hause erzählte ich, daß ich mich an einem nächtlichen Fischzug beteiligt habe und dabei ins Wasser gefallen sei. Allein meine Gesundheit erwies sich als stärker als mein Wunsch zu sterben. Das eiskalte Bad verblieb ohne alle Folgen.
Bevor es mir gelang, irgendeinen anderen derartigen Versuch mit dem gleichen Ziele zu machen, wurde in mir die Erkenntnis reif, daß ich unter solchen Umständen nicht weiter existieren konnte. Ich schrieb meinem Bruder Anatol, er möchte mir im Namen Naprawniks aus Petersburg telegraphieren, daß meine Anwesenheit dort dringend erforderlich sei, eine Bitte, die er sofort gewissenhaft erfüllte. Nur sehr wenige Einzelheiten meines Aufenthaltes in Petersburg sind in meinem Gedächtnis haften geblieben. Ich entsinne mich entsetzlicher Nervenanfälle, Balinskijs, meines Vaters, meiner Brüder — das ist alles.
Wir fuhren, wie du weißt, mit Modest zuerst nach Italien, wahrscheinlich auf Anraten des Arztes, aber diese Wahl war nicht glücklich, denn das Licht und der Glanz der italienischen Sonne, die Üppigkeit der herbstlichen Natur in Italien stimmten zu wenig zu meinem damaligen Gemütszustande und trugen nur noch mehr zu meiner Niedergeschlagenheit bei. Einmal versuchte ich sogar, eingedenk diesbezüglicher Erzählungen, meine furchtbare Stimmung durch Alkoholgenuß zu verjagen, doch da mir Modest schwerlich erlaubt hätte, offen so viel Wein zu trinken, kaufte ich mir heimlich zwei Flaschen Kognak und versteckte sie in meinem Zimmer. Als wir uns abends voneinander verabschiedet hatten, schloß ich mich in meinem Zimmer ein und begann aus einem Wasserglase mit großen Schlucken den Kognak zu trinken.

Du weißt, daß ich in normalem Zustande nicht imstande gewesen wäre, auch nur ein Glas herunterzubringen, doch hier trank ich fast beide Flaschen leer, ohne die geringste Betrunkenheit zu spüren. Dagegen wuchs die mich bedrückende Gemütsqual in solch einem Maße an, daß ich mich nicht entsinne, jemals früher oder später einen so furchtbaren Seelenzustand erlebt zu haben wie der, in dem ich den Rest dieser Nacht verbrachte. Natürlich suchte ich von nun ab kein Vergessen mehr im Wein.

Ich bat meinen Bruder, einen anderen, nördlicher gelegenen Aufenthalt zu wählen, und wir begaben uns nach Wien, wo ich mich viel ruhiger und besser fühlte. In Wien erhielt ich deinen Brief, und du glaubst nicht, wie wohltätig er auf mich wirkte: es gab also noch Menschen, die mich nicht verachteten, sondern Mitgefühl mit mir hatten. Freilich fühlte ich mich in jener Zeit überhaupt schon besser, doch war mir jedes freundschaftlich aufmunternde Wort teuer.

Wie du weißt, änderte sich damals meine materielle Lage dank Frau v. Meck *) von Grund aus, trotzdem jedoch fühlte ich moralische Verpflichtungen, die mich mit dem Moskauer Konservatorium verbanden, und ich gedachte nach Neujahr nach Moskau zurückzukehren und meine Stunden im Konservatorium wieder aufzunehmen und dort den Rest meiner Tage zu verleben. Du weißt, daß es anders kam; denn als ich tatsächlich versuchte, meine Beschäftigung im Konservatorium wieder aufzunehmen, brachen zu viele Erinnerungen über mich herein, die ich nicht ertragen konnte, und ich verließ dann, wie ich glaubte, für immer das Konservatorium und Moskau. Hinsichtlich Moskaus verlor sich dieses Gefühl übrigens bald. Es verlor sich später auch in bezug auf das Konservatorium, und ich hätte nach einiger Zeit meine Stunden wieder beginnen können, doch erstens hinderte mich das Unterrichten am Komponieren, und zweitens sah ich ein, daß der mich ersetzende Tanejeff ein weit besserer Pädagoge war als ich. Meine Anhänglichkeit an Moskau erwies sich als so groß, daß es mir jetzt angenehmer ist, in der Nähe dieser Stadt zu wohnen als irgendwo sonst. Ich habe die Umgebung Moskaus so liebgewonnen, daß es für mich, der ich doch viele Länder bereist habe, keine anziehendere Gegend in der ganzen Welt gibt.‹

Wie er begonnen hatte, so führte Tschaikowskij seine Erzählung zu Ende — berichtet Kaschkin nun weiter — in dem gleichen ruhigen Ton, ohne jemals die Stimme zu erheben. Trotzdem hörte man ihm eine sehr starke Erregung an, und die Gleichmäßigkeit des Tonfalles war nur das Resultat einer großen Willensanstrengung, die er machte, um den Nerven nicht freien Lauf zu geben. Auch ich als Zuhörer geriet in einen Zustand hochgradiger Erregung, so daß ich nicht einmal annähernd angeben kann, wie lange die

*) Tschaikowskij erhielt noch in Italien die Nachricht, daß ihm diese großzügige Freundin eine Jahrespension von 6000 Rubeln ausgesetzt hatte. Bemerkenswert ist, daß Tschaikowskij nie die persönliche Bekanntschaft von Frau v. Meck gemacht hat. Sie verkehrten nur brieflich miteinander und starben beide, ohne daß einer die Stimme des anderen gehört hätte. (O. v. R.)

Erzählung dauerte. Wahrscheinlich ziemlich lange, denn es war mittlerweile ganz finster geworden, und wir konnten einander nicht mehr sehen. Nach Beendigung der Erzählung setzten wir uns zum Abendessen und verbrachten dann den Abend wie gewöhnlich — mit Lesen oder Vierhändigspielen. Ein Gedankenaustausch über das Gehörte fand zwischen uns weder an diesem Abend noch jemals später statt. Ich konnte es nicht über mich gewinnen, die Rede auf dieses Thema zu bringen, denn ich sah, daß Tschaikowskij alle damit verbundenen Erinnerungen teuer zu stehen kamen, und er selbst hat den Gegenstand niemals wieder, auch mit der leisesten Andeutung nicht, berührt. Tschaikowskij hatte wahrscheinlich das Bedürfnis gefühlt, sich einmal irgendeinem ihm nahestehenden Menschen gegenüber über dieses Thema auszusprechen, und der erhaltene Brief gab den Anstoß dazu — so bin ich denn wahrscheinlich der einzige Mensch, mit dem Tschaikowskij über diese traurige Episode seines Lebens gesprochen hat.«

* * *

Die Erzählung Tschaikowskijs in der Wiedergabe Kaschkins ist so erschöpfend, daß sich jeder weitere Kommentar dazu erübrigt. Wer wollte Tschaikowskij an dem unglücklichen Verlauf seiner Ehe einen Vorwurf machen! Aber auch seine Frau ist natürlich von jeder »Schuld« freizusprechen, was auch Modest Tschaikowskij in der Biographie seines Bruders ausdrücklich betont. Er schreibt: »Peter Iljitsch selbst hat nie in seinem Leben — weder damals noch später, weder mündlich noch in Briefen — auch nur mit einem Worte die Schuld an dem traurigen Ausgang seiner Ehe Antonina Iwanowna zugeschrieben, deshalb kann auch ich nicht dieses Kapitel schließen, ohne den letzten Schatten einer Verdächtigung oder Verantwortung für das Geschehene von ihr zu nehmen.*) Schuld an dem ganzen Unglück war die romantische Eindrucksfähigkeit, die Empfindsamkeit und der Herzensadel des Künstlers, die ihn zu einem Schritte verleiteten, den er seiner Natur und Veranlagung nach nie hätte unternehmen dürfen.«

Die Erfüllung seines Traumes von »häuslichem Herd« und Familienglück ist Tschaikowskij, wie so manchem anderen großen Musiker, versagt geblieben. Das reiche Glück inneren künstlerischen Erlebens auf der Grenzscheide zwischen Phantasie und Wirklichkeit mußte auch ihm einen Ersatz dafür bieten, einen Ersatz, an dessen Vollgültigkeit er zum Schlusse seines Lebens wohl auch selbst nicht mehr gezweifelt hat.

---

*) Modest Tschaikowskij, L. C. Bd. 1, S. 390.

RICHARD BENZ: DIE STUNDE DER DEUTSCHEN MUSIK*)

BESPROCHEN VON

ALBERT MAASS-HAGEN

I.

Benzens Buch hat wie viele heutige Schriften kulturelle Tendenz. Aber der Kulturwille hat hier neuen Ausgangspunkt: Benz will Kultur aus dem Geiste der Musik heraus schaffen. (Also Kultur aus Kunst und nicht Kunst aus Kultur.)

Deshalb schreibt er in seinem Buch eine Geistesgeschichte der Musik von Bach bis Beethoven auf.

Beethoven ist geistiges Ziel: bei ihm ist Basis für eine neue religiös-verhaftete Kultur.

II.

»Die Stunde der Musik als lebendiger Kunst: die Stunde des Gesanges ist unwiederbringlich dahin; die Stunde der Musik als Offenbarung des Geistes: die Stunde des Wiederklanges naht erst heran.«

So beginnt Benz sein Buch und unternimmt es dann, diese geistige Offenbarung zu schaffen. Kühn und schwierig ist dieses Unternehmen. Aber Benzens eigener großer Geist führt es — mit Kulturgeschichten vieler Epochen geradezu spielend — fast mühelos aus. Dabei hilft ihm ein starkes dialektisches Vermögen und haarscharfe Logik in prächtigen Gedankenreihen.

Im Nu gibt er der Musik geistige Gleichberechtigung mit anderen Künsten und verwirft damit schon einmal die bestehende offizielle deutsche Geistesgeschichte, wie sie Lehrausgangspunkt an Schulen und Universitäten ist. Dort ist Geistesgeschichte von Philosophie, Literatur, bildender Kunst, aber — völlig unberechtigt — von einer Geistesgeschichte der Musik fast nichts.

Das Fehlen dieser Geistesgeschichte wird Unterlassungssünde und erweist sich als ganz empfindliche Lücke in der offiziellen deutschen Geistesgeschichte.

Denn Benz weist nach, daß die geistigen Leistungen in der Musik oft weit diejenigen in Philosophie und Literatur übertreffen. Vieles kulturelle Suchen auf diesen Gebieten erklärt sich daraus, daß man an der Musik vorüberging.

Die neue Geistesgeschichte der deutschen Musik nun füllt viele Lücken aus. Sie zeigt ungeahnte kulturelle Wege. In ihr sind Kulturfragen längst beantwortet, die in der offiziellen deutschen Geistesgeschichte offen blieben.

Deshalb wird diese Geistesgeschichte erst dann volle Berechtigung haben, wenn sie die Geistesgeschichte der deutschen Musik mit aufgenommen hat.

Das klingt heute unerhört neu und unglaubwürdig; doch sehen wir zu, wie Benz die Berechtigung seiner neuen Geistesgeschichte beweist.

*) Verlag: Eugen Diederichs, Jena.

III.

Der Raum ist hier knapp, und die groß-geistigen Linien, die Benz aufzeichnet, können hier nur ganz grob nachgezeichnet werden.

Die Gotik des Mittelalters wird Ausgangspunkt Benzscher Betrachtung. Kunst und Kultur stimmen nicht mehr überein: hier hohe, aufstrebende gotische Form, dort passiver, entsagender Geist des Christentums. Dieses ist kein entsprechender Inhalt mehr für die gotische Form. Der gotische Dom bleibt ohne entsprechenden Inhalt.

Die Renaissance kommt: das Leben wird unchristlich bejaht. Doch die Bewegung bleibt unproduktiv, denn sie kopiert Fremdes: die griechische Antike. Sie schafft keinen neuen Mythos.

Christlicher Mythos war durch begrifflich vorgehende humanistische Kritik verworfen. Luther versuchte zu retten, indem er Worte christlicher Lehre noch mehr festlegte. Das Resultat bleibt philologisch und unproduktiv. Nur in einem bleibt Luther mythisch-dehnungsfähig: im Ton seines neugeschaffenen Kirchenliedes: in der Musik.

Luther beseelte zum erstenmal eine Melodie, jenen cantus firmus, um den sich sonst in der allmählich zu musikalischer Scholastik gewordenen Komposition eine verstandesmäßig geschaffene Kontrapunktik gelegt hatte.

Durch Luther wird somit das erste große *Erlebnis* in die Musik getragen: im Choral. Der wird zum Glaubensbekenntnis. Das Resultat ist tiefst mythisch-kultisch. Das ist Luthers eigentliche dichterische Tat. Was Luther begann, führte später Bach zu höchster Vollendung.

IV.

Zwischen ihm und Luther reift es heran. Bach findet das choralische Thema vor. Aber die mystische Riesenreflexion über dieses mythisch-kultische Thema ist Bachs größte Leistung. Ein Kult, sonst durch Wort übermittelt, wird durch Musik über enge Begrifflichkeit hinaus in metaphysische Sphären getragen und somit gerettet.

Bei Bach bleibt Religion das, was sie sein muß: stärkste Vision. Bei ihm geschieht die einzig noch mögliche: die künstlerisch-christliche Deutung der Welt. Riesig wächst Bachs Werk auf. Wie der gotische Dom. Und siehe: der gotische Dom bekommt somit durch Bach seinen entsprechenden Inhalt. Er bleibt nicht leer, bleibt nicht Trümmer, wie die offizielle deutsche Geistesgeschichte stets feststellte.

Bachs Seele wurde zur Allseele. Christliche Gedanken werden bei ihm ewig. Und er erlöste somit religiös das christlich bedingte Mittelalter und verklärte es zu ewigem Geist.

V.

In Italien schafft neuer Geist Monodie und Oper. Geistig-nordische Polyphonie wird verworfen, Nur-Schönheit findet weite Dienerschaft.

Einzig Palestrina rettet Polyphonie und beweist, daß sie zum Ausdruck christlich-katholischen Kults geeignet ist. Aber er biegt bereits Polyphonie nach Schönheitsgesetzen zurecht und wird so letzter Grenzfall zwischen Geist und Schönheit.

VI.

Die neue Bewegung greift nach Deutschland über und bestimmt des großen Händels Sprache. Romanische Schönheit und nordischer Geist stoßen zusammen: das Ergebnis ist das Barock. Sehen wir die barocke Kirche an. Renaissancehafte Weltbejahung und traditionell-christliche Weltverneinung sind in ihrem Bau fast gewaltsam zusammengeführt. Dadurch wird die barocke Sprache nicht so selbständig wie die gotische.
Händel schafft diese Kirche geistig-musikalisch in seinem Oratorium. Musikalisch findet sich nicht mehr mystische Weltfremdheit Bachs, sondern klare Weltbejahung. Händel wählt dazu zwar biblischen Stoff, aber diese Wahl entspringt nicht geistiger Not, wie bei Bach, sondern Händel wählt als Künstler. Er sieht Gott nicht mehr christlich bedingt, sondern mehr im Walten der Weltgeschichte. Deshalb greift er in das Lebensgeschehen des Alten Testaments hinein. So schafft er nicht mehr eigentlichen christlichen Mythos, sondern er hat erste *eigene* Weltanschauung. Die hat wohl noch göttlichen Sinn, aber nicht mehr christlich-bedingten.
Händel ist somit der erste moderne Mensch. Er wählt wohl romanische Renaissanceform, aber er vergeistigt alles nordisch. Und Ergebnis höchsten Vergeistigungswillens ist schließlich der Umstand, daß Händel für sein Oratorium die sichtbare Bühne fallen läßt. Er führt somit das Barock deutsch, d. h. geistig erhöht zu Ende.

VII.

Sehen wir einen nächsten Fall: Gluck. Die Musikgeschichte nennt ihn mit der Opernreformation zusammen. Aber Glucks Bedeutung liegt geistig an anderer Stelle. Gluck ist Vater der Sinfonie. Sinfonie, das ist ja wohl dichterisch-geistiger Zusammenhang musikalischen Geschehens. In Glucks Musik findet sich dieser geistig-dichterische Zusammenhang zum erstenmal. Die Musik gewinnt selbständige dichterische Herrschaft. Das ist Glucks eigentliche Bedeutung.

VIII.

Mozart führt die Oper weiter. Er kommt vom Romanischen, aber er vergeistigt dieses. Er verdeutscht es, wie Händel das Barock. Er bejaht die Welt, er heiligt die Liebe. Durch die Metaphysik der Musik verklärt er diesen Naturtrieb und die Gestalten, die in seinen Opern damit zu tun haben. Geistig-dichterisch gestaltet Mozart die Liebe, seine Gestalten gewinnen symbolische Bedeutung.
Neue Weltanschauung erwächst: keine christliche, sondern eine, die dem Eros als höchster lebensschaffender Kraft in geistiger Erkenntnis dient.

Welt wird bejaht. Das geschah bei Händel am künstlerisch gewählten altbiblischen Stoff, bei Gluck am gewählten antiken Stoff; bei Mozart nun am Stoff, der aus dem gegenwärtigen Leben gegriffen ist. Mozart verklärt diesen Stoff musikalisch-symbolisch und geht schließlich auch in Handlung ins Symbolische in der »Zauberflöte«. Dort entsteht das Mysterium der Liebe. Mythos der Liebe ist geschaffen.

IX.

Das ist Mozarts geistige Hauptleistung. Daneben steht seine absolute Musik. Hinzu tritt Haydn. Beide schaffen die erste geistige musikalisch absolute Form: die Sonate. Deren erster Satz gibt ihr geistige Richtung. Sie wird Beethoven Mittel zur höchsten Aussprache.

Mozart schuf Mythos der Liebe: den Menschen. Haydn schafft Mythos der Natur. Er kommt vom Tanz her. Das klingt eigenartig. Gemeint ist hier Tanz nicht im engen formalen Begriff, sondern so, wie er sich im ewigen Urrhythmus der Natur zeigt. Kosmische Bewegung in Tönen wird dargestellt: Reflexion über diese Bewegung.

»Die Schöpfung« und »Die Jahreszeiten« könnte man als Gesamttitel über Haydns Werk setzen. Hier wird die einzige mögliche metaphysische Eroberung der Wirklichkeit geschaffen: nicht mehr durch Schilderung niedriger Realität, wie die Renaissance es tat, sondern die rhythmisch belebte kosmische Welt wird geistig durchdrungen.

Mozart und Haydn ergänzen sich so. Erst die Einheit von Mensch und Natur bringt das Höchste. Beethoven schafft es.

X.

Bach erlebte den Raum; Mozart das Sein; Beethoven das Werden.

Er stellt sich in das ewige Werden des Lebens hinein. Er nimmt selbst mit diesem den Kampf auf. Die Waffe ist eigener Geist. Nicht wie das Christentum wendet er sich an den Erlöser. Er ist sich selbst Erlöser, nachdem er das Geistesgesetz des Lebens erkannt hat.

Urdeutschtum hatte dichterische Gottheit aus der Natur geschaffen. Christentum brachte Gott und natürliches Leben in Gegensatz. Beethoven erst fand jenes Urwort dichterischer Gestaltung wieder.

Er wendet sich nicht von der Welt ab, sondern gibt sich ihrer Vielfältigkeit rückhaltlos hin: denn er braucht das ganze Leben: Gut und Böse, wenn er es geistig durchdringen will. Er gehorcht keinem Gott, sondern nur dem eigenen Geist. Und dieser Geist wird Zentrum einer neuen Religion.

Das Ideal dieser Religion ist der neue geistige Held. In germanischer Sage war es der körperliche Held. Beethoven schafft demnach neue, neuzeitliche Sage. Er schafft neuzeitlichen Mythos. Er schafft ihn dichterisch mit der Musik als absoluter Ursprache. Den Helden der neuen Zeit schafft Beethoven. »Ich

will dem Schicksal in den Rachen greifen.« Ich. So erlöst sich Beethoven durch die Kraft eigenen Geistes.
So werden Religion und Kunst eins. Die Musik erhält eine höhere denn rein musikalische Aufgabe. Der geistige Lauf der Sinfonien zeigt diese Erlösung. In ihnen ist dramatisches Werden vom Kampf zum Sieg. Nicht christlich wird das Leben überwunden, sondern durch eigenen Geist. Nach der Überwindung bleibt Freude. Klarster Erlösungsweg bleibt die fünfte Sinfonie.
Moderner religiöser Kult, von Wissenschaft und Literatur lange gesucht und in Nietzsche und Hölderlin am heftigsten geahnt, findet sich so längst bei Beethoven. Musik wächst bei ihm über Musik und andere Künste hinaus. Eine religiös-kultische Aufgabe ist mit ihr geistig gelöst worden. Sie ist Höhepunkt aller Musik. Deshalb hat auch mit ihr die Musik im höchsten Sinne ein eigentliches Ende.
Nur der wehmütig lächelnde Schubert — wesentlich bereits ganz überirdisch — singt das Wesen des Reichs, das Beethoven errang, in verklärtester Weise noch ganz aus. Er vollendet somit Beethoven.

XI.

Das ist ganz knapp gegeben die geistige Entwicklung, die Benz in seinem Buche aufzeichnet. Seine geistige Tat ist ungeheuer und wird größte Auswirkung haben. Benz schafft mit seinem Buch selbst höchste Geistesdichtung. Zwar steht sein Buch schon fast ganz abseits der offiziellen Musikgeschichte, aber es wird den Musiker, der geistig spürt, ungeheuer interessieren. Es wird ihm an vielen Stellen weit die Augen öffnen, so daß er seine Musik noch viel lieber gewinnen wird.
Andere Ansichten wird das Buch genügend herausfordern. Sie werden sich dort ergeben, wo Benz seiner großen kultischen Idee zuliebe sich musikgeschichtliche Sachen dialektisch zurechtlegte.
Ungemein anregend ist Benzens Werk. Es wird das deutsche Musikleben geistig weit befruchten. Es gibt der deutschen Musik größte Tiefenwirkung. Kultur soll aus Kunst geboren werden. Wie weit sich das praktisch auswirken wird, das muß der Zeit überlassen bleiben.
Große Geistestat schuf Benz. Er ist mit weitester Grund dafür, daß die geistige Stunde der deutschen Musik kommen wird.
Kulturphilosophisch ist sein Buch, nicht rein fachlich-musikgeschichtlich. Kulturphilosophisch will es gewertet werden. Es zeugt von starker dichterischer Kraft und ist Werte setzend. Die offizielle Geschichte des deutschen Geistes wird es ein wenig in Verwirrung bringen und dann hoffentlich ergänzen.
Und das danken wir Musikleute Benz herzlich: er hat mit seinem Werk endlich, endlich der Musik einmal in weitestem Maße die ihr gebührende geistige Berechtigung gegeben.
Möge sich Benzens Werk deshalb vielen mitteilen.

DAS ZWEITE INTERNATIONALE KAMMER-MUSIKFEST IN SALZBURG

VON

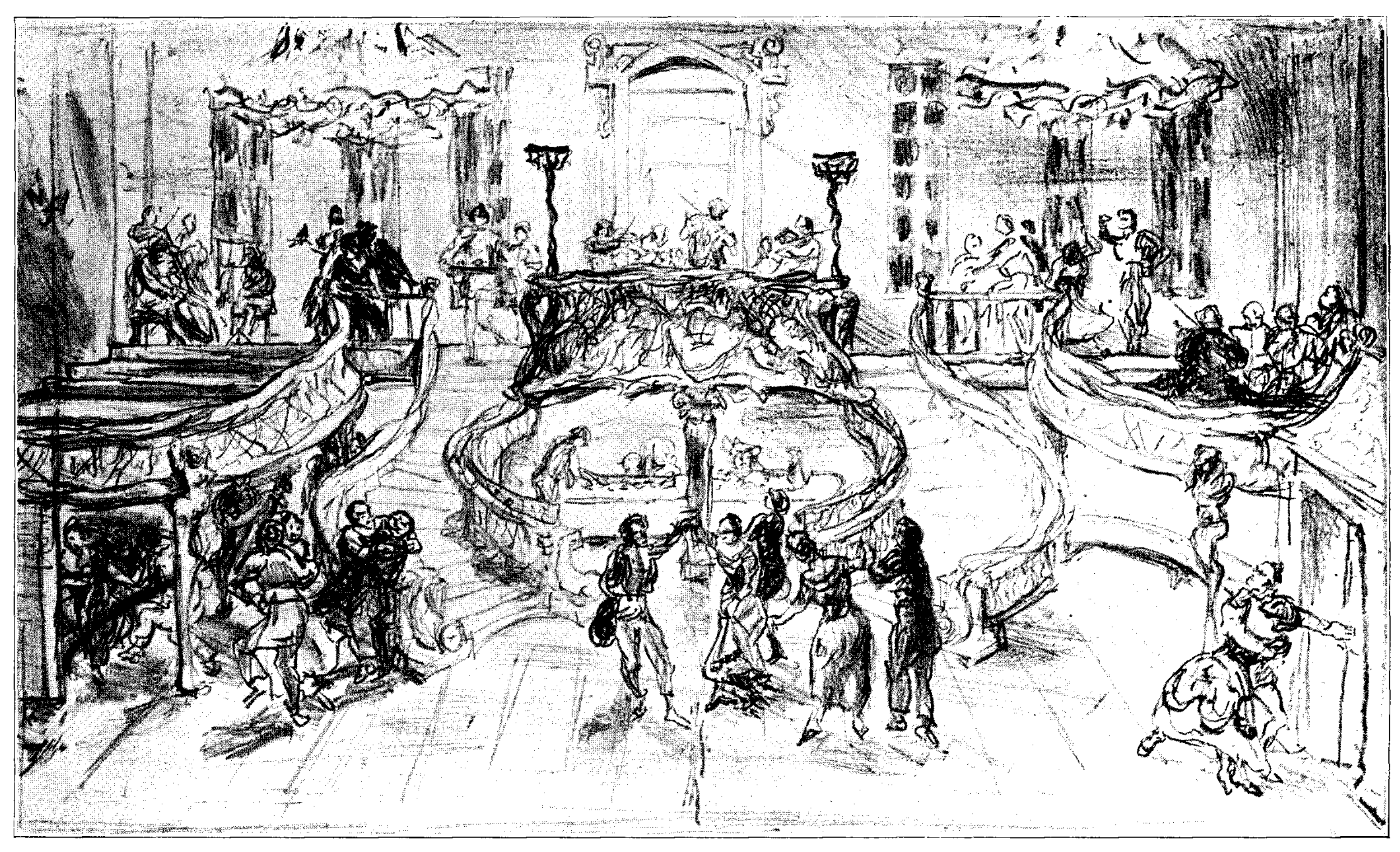
ADOLF WEISSMANN-BERLIN

In einem wesentlich anderen Zeichen als bisher hat dieses Fest stattgefunden. Der Horizont hatte sich mehr und mehr entwölkt. Die Londoner Konferenz mit ihren mancherlei Verheißungen begleitete die große internationale Kammermusikschau.

Von Rechts wegen sollte sie ja von jedem politischen Beigeschmack frei sein. Aber es hatte sich doch gezeigt, daß die Entgiftung der Geister langsamer fortschreitet, als man gehofft hatte. Die Spannung zwischen Deutschland und Frankreich war eine auch künstlerisch folgenreiche, verhängnisvolle Tatsache. Von der Verständigung dieser beiden Länder hängt auch für die Musik sehr viel ab. Durch sie wird ja alles festländische Musizieren beherrscht: beide sind darauf angewiesen, sich zu ergänzen. Da nun die Fäden zwischen den Musiken Deutschlands und Frankreichs, soweit sich dies im Musikleben ausdrückt, seit längerer Zeit abgerissen waren, mußte hiermit auch der Gesamtorganismus des europäischen Musiklebens gestört sein.

Zunächst freilich schien es, als ob die Franzosen sich gekränkt von dieser Veranstaltung zurückziehen wollten. Nicht aus nationalen Gründen, sondern weil sie die Vollmachten der Internationalen Jury für zu weitgehend und die von ihrem eigenen Musikausschuß gemachten Vorschläge für nicht genügend berücksichtigt hielten. Aber Henry Prunières, Herausgeber der »Revue Musicale«, kam doch als Beauftragter seiner Sektion. Die Kampfesstimmung wich. Allerdings haben mit dem Delegierten Frankreichs auch die der meisten anderen Sektionen eine wesentliche Änderung in den Befugnissen der Jury vorgeschlagen und erreicht. Es sollen in Zukunft die von den einzelnen Sektionen eingereichten Werke in erster Linie als Grundlage für die Programme des Kammermusikfestes der »Internationalen Gesellschaft für Neue Musik« dienen. Der Spielraum der Jury wird verengt, ohne daß die Unantastbarkeit ihrer Entscheidungen angefochten wird.

Schwer genug bleibt es ja immer, Programme von vier oder noch mehr Kammermusikkonzerten, die zugleich für die Bewegung der Musik beispielhaft wirken sollen, innerlich abwechslungsreich zu gestalten. Mag man auch noch so freundlich, ja eifervoll für die Sache gestimmt sein: immer wieder lehnt sich der Klangsinn gegen die Begrenzung und gegen die Enthaltsamkeit auf, die ihm zugemutet wird. So gewiß auch das neuere Schaffen vorzugsweise und nicht ohne inneren Grund sich im Kammermusikalischen ausspricht, gerade ein internationales Kammermusikfest großen Stils muß unter anderen Früchten auch die Erkenntnis absetzen, daß der Klang auch heute nicht miß-



Dekorationsentwurf von Max Slevogt zum Don Giovanni
(mit Genehmigung des Verlages Bruno Cassirer, Berlin)



Dekorationsentwurf von Max Slevogt zum Don Giovanni
(mit Genehmigung des Verlages Bruno Cassirer, Berlin)

achtet werden darf; daß auch ein umgewandeltes Empfinden noch sich seinen Klang schaffen muß; daß die Erneuerung der Kammermusik auch einem neuen Orchester den Weg bahnen kann.
Andeutungen einer solchen Entwicklung spüren wir in der erweiterten Kammermusik für Blasinstrumente oder auch in der eigentümlichen Mischung von Stimmen und kleinem Orchester, wie sie hier erscheinen. Als Drahtzieher bemerken wir hier Strawinskij, der ja bei aller Kühnheit seiner Unternehmungen dem Klang als bewegender Kraft nicht untreu werden kann.
So wird die kammermusikalische Begrenzung möglichst überwunden. Aber mehr noch: außerhalb des Rahmens des Internationalen Kammermusikfestes wird durch die Association Française d'Expansion et d'Échanges Artistiques eine Kundgebung für sogenannte moderne französische Musik veranstaltet, die dem Klang als Wohlklang fast zu absichtsvoll frönt.

* * *

Eines ergibt sich nirgends so deutlich wie aus der Überschau der kammermusikalischen Produktion in allen Ländern der Welt: daß nämlich sehr viel überflüssige Musik nicht nur gemacht, sondern aufgeführt wird. Das erste war wohl zu allen Zeiten der Fall, das letzte ist unserer Zeit eigentümlich. Vielmehr: die Überzeugung von der Überflüssigkeit gewisser Musik reift heute schneller als sonst, eben weil sie nur selten einer inneren Notwendigkeit entströmt, Endergebnis inneren Erlebens ist. Wir stehen zwar noch immer in der Epoche der Versuche, sind aber doch schon erheblich weiter gekommen, als es noch vor wenigen Jahren der Fall war. Zu dieser wachsenden Reife des Schaffens und des Urteils tragen die Musikfeste, so sehr ihre Häufung innerhalb dieses Sommers auch ermüdet, sehr wesentlich bei.
Zwischen Nichtkönnen und Nichtanderskönnen weiß man nun viel besser zu unterscheiden; auch zwischen den Eigenen und den Mitläufern. Wir sehen eine Machtverminderung alles Schlagwortartigen und Programmatischen in der neuen Musik ebensosehr wie in der bildenden Kunst, und die kommenden Jahre werden aller Voraussicht nach diese Entwicklung, die ihre Parallelerscheinung im politischen Parteileben hat, noch deutlicher machen.
So gewiß die sentimentale Romantik abgewirtschaftet hat, so sicher wird das Positive, das an ihre Stelle treten soll, bis auf weiteres keineswegs den großen Erwartungen entsprechen, die mit Schlagworten aller Art vorgegaukelt wurden. Die Musik geht eben nicht mit den Riesenschritten, zu denen man sie gern zwingen möchte, sondern bewegt sich nach inneren Notwendigkeiten. Und so gewiß auch die Spuren dessen, was von Schönberg, Strawinskij, Bartók heute geschieht, nicht untergehen können, so sehr wird sich das Endergebnis des großen Übergangs- und Entwicklungsprozesses, in dessen Mitte wir jetzt stehen, weit von dem unterscheiden, was heute gewollt wird. Daß es gewollt

wird, ist notwendig. Am wenigsten recht behalten werden natürlich, die über den Verfall unserer Kunst zetern und die Notwendigkeit der Umkehr predigen: diese Bequemlichkeit war immer unzeitgemäß; am unzeitgemäßesten aber ist sie heute, wo doch von vielen Seiten mit höchstem Ernst an der Lösung von Problemen gearbeitet wird; ja, wo es doch hier und da ein geniales Aufleuchten gibt.

Aber die Basis, von der aus Musik geschaffen wird, muß um vieles breiter werden. Dazu gerade ist der Weg weit.

Auch diese Erkenntnis drängt sich bei einem Internationalen Kammermusikfest auf.

Das Nichtkönnen ist ganz selbstverständlich durch die Arbeit der Jury ausgeschieden. Das Können allein beherrscht das Feld. Aber im Grunde fesselt doch nur das Nichtanderskönnen.

Damit scheidet für den Betrachter ein großer Teil des bei diesem Anlaß Gezeigten als unerheblich aus; manches schon darum, weil es als sentimental-romantisch nicht mehr in das Programm des Internationalen Kammermusikfestes gehört, das eben im Zeichen alles Vorwärtsweisenden veranstaltet wird.

* * *

Von solchem Standpunkt aus gesehen, kann nur Igor Strawinskijs Oktett für Blasinstrumente, das dem Fest den Abschluß gab, jenen Widerhall finden, der einer Genieäußerung folgt. Dieses fünfteilige, aber innerlich verbundene Stück hat Klang, Rhythmus, Polyphonie in einer Mischung, wie sie nur dem unabhängigen Geist, dem wahrhaft intuitiven Menschen zu Gebote steht. Man steht hier dem Ausdruck einer geradezu explosiven, von Romantik unbeschwerten Heiterkeit gegenüber. Es ist jene, die auch Egon Wellesz angestrebt hat, ohne freilich mit seiner kleinen Suite für sieben Instrumente mehr als Geschmack und Können zu beweisen. Die Bläser des Frankfurter Opernhaus- und Museumsorchesters unter der rhythmisch eindringlichen Leitung Hermann Scherchens zeigen sich hier wie dort in frisch-fröhlichem, genauestem Musizieren stark.

Natürlich schließen sich hier die Franzosen an. An ihrer Spitze Eric Satie, der nun in seinem siebenten Jahrzehnt noch immer tonangebend bleibt. Sein »Socrate« aber, für Gesang und kleines Orchester, in drei Teilen, rezitiert um platonische Dialoge zwar nicht ohne Feinheit und Anmut, aber doch auch ohne zwingenden Grund herum. Francis Poulenc, mit seiner von Edmond Allegra und H. Henker vortrefflich gespielten Sonate für Klarinette und Fagott, Darius Milhauds »Catalogue de Fleurs« für Gesang und kleines Orchester, Georges Aurics »Alphabet« sind für die Komponisten kaum kennzeichnend. Poulenc biegt Normales auch hier witzig um. Milhaud hat anderwärts seine Urbegabung stärker bewiesen. Aber es ist eine Freude, die französischen

Gesänge aus dem Munde der geschmackvollen, in neuer Musik gereiften Künstlerin Marya Freund zu hören. Auch Mario Castelnuovos, des italienischen Pizzetti-Jüngers, feingeformte »Coplas« lebten von ihrer darstellerischen Kunst.

* * *

Den Deutschen kann man diesmal nachsagen, daß sie keine einzige Niete, sondern mancherlei Wesentliches boten. Es sind zwar keine neuen Namen, die auftauchen, aber man freut sich, daß sie alle einen Inhalt bergen und nicht enttäuschen.

Selbst Ernst Křenek, der nunmehr bei seinem vierten Streichquartett angelangt ist, hat zwar nichts Zwingendes auszusagen, hält aber natürlich Niveau. Er teilt sein op. 24 in sieben Sätze ein und erleichtert sich und seinen Zuhörern damit die Aufgabe ganz wesentlich. Aus atonaler Dürre gerät er schließlich in den Fluß Haydnscher Unbekümmertheit: er selbst wird diesen Übergang, der sich doch als Sprung kennzeichnet, keineswegs als Beweis der Stillosigkeit, sondern der Vielseitigkeit geltend machen. Als Zeichen einer inneren Entspannung, die übrigens schon seit einiger Zeit an ihm zu bemerken ist, mögen wir dies zwar nehmen, aber nicht als mehr. Und ich sehe keinen Grund, solche Arbeiten gerade hier aufzuführen, so sehr sie uns auch einen Hochbegabten und Erprobten auf dem Wege zur Selbstbefreiung zeigen.

Seit jeher haben Paul Hindemith und das Amarquartett, in dem er als Bratschist wirkt, das günstigste Vorurteil in Salzburg für sich. Von ihm, der ja in allem Kreuz und Quer und selbst in der absichtlichen Hervorhebung des als wirksam Erkannten ein durchschlagendes Temperament offenbart, erwartet man immer das Gegengift, wenn antidionysische, mit allen Mitteln der Neuzeit hervorgerufene Stimmung einen hohen Grad erreicht hat. Mit Sicherheit stellt sich diese Wirkung mindestens in einem Satz ein; und es trifft sich günstig, daß in Hindemiths neuem Trio op. 34 dieser Satz gerade der erste ist. Sein Rhythmus, durch ein Unisono noch besonders unterstrichen, ergibt eine Toccata von zündender Kraft. Damit ist nun allerdings das Wesentliche des Werkes erschöpft. Denn schon der langsame Satz zieht sich nur hin, entwickelt sich nicht. Der dritte ist ein zwar billiges, aber klangfrohes Scherzo. Und der vierte, der der Toccata die Fuge als monumentalen Schlußstein gegenüberstellen will, hat dieses Schlüssige nicht, weil ihm das Metaphysische fehlt. Aber die Toccata hat den Erfolg entschieden.

Warum mir Philipp Jarnachs Streichquartett als besonders wertvoll erscheint, habe ich schon einmal begründet, möchte aber doch nochmals darauf hinweisen, wie es gerade inmitten der anderen der deutschen Sektion gehörigen Werke seine Ausnahmestellung als form- und klangeigenes Kammermusikwerk behauptet. Der Abstand zwischen Jarnach und Křenek einerseits, Hindemith andererseits ist aus seinem keineswegs draufgängerischen, aber

allem Dogmatischen abholden, problematischen Wesen ohne weiteres zu erklären.
Von hier spannt sich von selbst ein Bogen zu Kurt Weill, dem Schüler Busonis, dessen »Frauentanz«, ein in eigenartige instrumentale Hülle gekleideter Zyklus von Gesängen auf mittelalterliche Texte, dank seiner stilvollen Übertragung in die Sprache der Gegenwart hier womöglich noch eindrucksvoller war als bei seiner Uraufführung in Berlin. Denn Lotte Leonard hob diese sieben Lieder durch die Schönheit ihrer Stimme und den sinnvollen Vortrag ebensosehr empor, wie der taktierende Jarnach die keineswegs gleichwertigen Spieler zur Einheit zusammenzufügen wußte.
Wie wenig man hier auf eine Richtung eingeschworen ist, beweist die Aufnahme, die drei geistlichen Liedern Heinrich Kaminskis für eine Singstimme, eine Violine, eine Klarinette zuteil wird. Der Gang des Vokalparts bleibt von Schönberg ganz unberührt, das Gepräge des Werkes durchaus das gemäßigter Musik ohne schlagwortartige Festlegung, aber der Eindruck der Bodenständigkeit und der religiösen Überzeugung zwingt sich auf und sichert diesen Liedern einen Erfolg, der allerdings wiederum durch die Sängerin Lotte Leonard nicht zum wenigsten vermittelt wurde.

* * *

Von den Engländern läßt sich nur ganz im allgemeinen sagen, daß sie immer noch der Romantik huldigen, die in Arnold Bax einen sehr englischen, sehr vornehmen Charakter gewinnt. Man bewundert auch in Salzburg Lionel Tertis, der ein Casals der Bratsche zu nennen ist, und nimmt das Cellospiel Beatrice Harrisons und das Klavierspiel Harriet Cohens mit Anerkennung hin. So gut die englische Instrumentalmusik aufgehoben war, so schlecht die Vokalmusik. Denn hätte Ralph Vaughan Williams' »On Wenlock Edge«, romantischer Impressionismus, ein besseres Los verdient, so ganz gewiß Peter Warlocks Zyklus »The Curlew« auf vier Gedichte von Yeats, für Tenor, Flöte, Englischhorn und Streichquartett; Bekenntnisse eines eigenen Geistes in eigener Stimmung, leider aber durch Mr. Case völlig verdorben.
Da konnten doch die Tschechen, bei ihrem an Hugo Wolf gereiften, sehr intellektuellen Ladyslaus Vycpálek, mit einer Künstlerin wie Marya Freund aufwarten, die sich auch mit der Originalsprache abfand; hatten für Erwin Schulhoffs sehr vergnügliche Streichquartettstücke ihr Zitaquartett einzusetzen, das Klang und Rhythmus dieser dem Volkston angepaßten Stücke mit Schwung spielte, und durften im übrigen der geistigen und klavieristischen Überlegenheit ihres Vaclav Stepán vertrauen.
Ungarn hatte seinen Zoltán Kodály und in dessen Dienst zwei Spieler wie den Geiger Imre Waldbauer und den hervorragenden Cellisten Paul Hermann entsandt. Kodálys Duo setzt seine technische Meisterschaft in hellstes Licht,

freilich auch eine gewisse Sprödigkeit. Man ist von ihr um so mehr überrascht, als der Virtuose Kodály, der für Virtuosen schreibt, im vorigen Jahre in Erscheinung getreten war.
Italien hat diesmal nicht so sehr in Ildebrando Pizzetti wie in dem schon erwähnten Castelnuovo-Tedesco und in Francesco Malipiero Muster seiner Kunst vorzuweisen. Was Malipiero in seinem zweiten Quartett »Stornelli e Ballate per quartetto d'archi« will, ist klar: eine echt italienische Kammerkunst, die doch im Zusammenhang mit der Zeit bleibt. Man spürt ja diesen Leitgedanken überall. Auch hier gelingt ihm das Italienische, das im Geist der Kanzone festgehalten wird, aber nicht ebenso die architektonische Bindung und innere Durchdringung der Einfälle.
Die italienische Quartettkunst als ausübende wollte hier Mustergültiges bieten: Das Quartetto Veneziano, obwohl auf gutem Wege, hat aber noch nicht den Einklang im Vierklang, der ihm eine europäische Laufbahn sichert.
Es bleibt für Italien als bewegende Kraft Alfredo Casella übrig, hier als Komponist nicht vertreten, aber als Spieler und Führer jeder Art tätig. Ihm hat die neue Musik in Italien ihre wirksame Geltendmachung auch bei diesem Anlaß zu danken.
Und auf ihn ist der Vorschlag zurückzuführen, Venedig in der ersten Hälfte des September zum nächsten Schauplatz des Kammermusikfestes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik zu machen. Er wurde angenommen; freilich mit dem Zusatz, daß Salzburg auch in Zukunft ein Vorrecht haben sollte. Salzburg, die Mozartstadt, für das nächste Mal mit Venedig zu vertauschen, scheint gewagt. Die Atmosphäre der beiden Städte ist wesentlich verschieden. Aber von dem Unternehmungsgeist und der Organisationskraft Casellas und der italienischen Sektion erhoffen wir alles.

* * *

Man hatte uns also außerhalb dieses Rahmens die Bekanntschaft der Komponisten Delvincourt und Ibert verheißen. Erklungen, verklungen. Das französische Anhangskonzert wurde zu einer Feier für den Nestor seiner heimischen Musik Gabriel Fauré, mit Liedern, deren Duft auch heut noch wohltut, und mit seinem zweiten Quintett, das mehr eine Kundgebung satztechnischer Meisterschaft ist. Wirklicher Gewinn dieses Abends war der Gesang Madame Croizas, einer Sängerin exotischer Abstammung, mit dem Ergebnis eigentümlich durchbluteter, warm empfundener, in edeln Klang umgesetzter Kunst; und das Klavierspiel des Pianisten Gil-Marchex. Unauffällig und doch wirksam weiß er auch das Verwickelte mit musterhafter Klarheit zu durchleuchten. Intelligenz und Kunsthandwerk verknüpfen sich hier in ungewöhnlicher Art. Also ein Fest der Darstellung.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

INLAND

BERLINER BÖRSEN-COURIER Nr. 355 (31. Juli 1924). — »Über exotische Musik« von *E. F. Dach.* Der Autor gibt seine Eindrücke aus der Lautabteilung der Staatsbibliothek, in der sich eine Sammlung von Volksgesängen und Musikstücken der Naturvölker befindet. Diese Musik wurde in mühsamer Forscherarbeit durch Phonogramme aufgenommen. Wissenschaftliche Expeditionen, Missionare u. a. versorgen die schon jetzt reichhaltige Sammlung.

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG Nr. 355 (31. Juli 1924). — »Ferruccio Busoni« von *Hans Joachim Moser.*

— Nr. 375 (Beilage »Welt und Wissen« Nr. 154) (12. August 1924). — »Aus den Erinnerungen eines Neunzigjährigen« von *M. Jaffé.* Autor gibt ein Zeitbild Berlins und von Paris aus jener Zeit, da er in diesen Städten Musikstudien betrieb. Persönlichkeiten wie Johanna Wagner, Albert Niemann, Pauline Lucca, die Taglioni, Spohr, Sarasate, Berlioz u. a. haben seinen Weg gekreuzt.

BERLINER TAGEBLATT Nr. 355 (28. Juli 1924). — »Ferruccio Busoni« von *Leopold Hirschberg.*

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG. — *Max Hasse* gibt in einer kleinen Broschüre, betitelt »Ein neues Programm für Bayreuth«, die Sammlung seiner Berichte über den ersten Festspiel-Zyklus dieses Jahres heraus. Aus diesem »neuen Programm« seien einige Sätze des Autors angeführt: »Das neue Programm muß sich ausbauen nach der Richtung hin: *Neu-Bayreuth ein Gralstempel der deutschen musikalischen Meisterwerke überhaupt.* Bayreuth nennt das größte und beste Orchester unseres Landes sein, ferner den besten Chor der Welt und sicher ihren besten Chormeister. Man nehme schon mit nächstem Jahre den neuen Weg zur Zukunft, wenn irgend die Verhältnisse es gestatten. Hebe für den Eröffnungsabend das Orchester hydraulisch, entferne den Schalldeckel, verwandle die Bühne in einen Konzertsaal und beginne mit der ›Neunten‹, wie Richard Wagner 1872 begann. Führe am zweiten Abend die H-moll-Messe Bachs auf oder Kantaten. Lasse dann den ›Tannhäuser‹ folgen, ›Tristan‹, ›Die Meistersinger‹ und schließe mit ›Parsifal‹. Verwandle den ›Raum‹ weiter in ›Zeit‹ und beginne im folgenden Jahre mit — Mozart, seinem ›Requiem‹, der ›Zauberflöte‹, lasse den ›Lohengrin‹ folgen und schließe wieder mit Werken aus Wagners letzter Schaffensperiode. ›Meistersinger‹ und ›Parsifal‹ müßten immer den Schluß bilden. Man denke an ›Fidelio‹, an den ›Freischütz‹, an Gluck und seine ›Iphigenie‹. Man denke ferner nebenher daran, daß schließlich auch Bayreuth im Laufe der Jahrzehnte eine neue Verbrüderung von deutscher Musik mit deutscher Literatur zu suchen hat; man reihe in Jahren, wenn alles ›Provisorische‹ des Festspielhügels verschwunden sein wird, auch die größten Werke deutscher dramatischer Literatur ein.«

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN Nr. 209 (3. August 1924). »Architektonik des Worttondramas und Musikpraxis« von *Alfred Lorenz.*

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Nr. 29—34 (25. Juli, 8., 22. August 1924, Berlin). — »Der Ursprung der musikalischen Formen« von *Gerhard F. Wehle.* — »Zu Richard Wagners Abkunft« von *Dr. Stürenburg.* An Hand von Briefen Ludwig Geyers an die Mutter Wagners und Äußerungen des Meisters selbst widerlegt der Autor die Auffassung, daß sein leiblicher Vater Geyer und nicht Wagner gewesen sei. — »Ein Meistersinger-Motiv und seine Deutung« von *Martin Friedland.*

DAS ORCHESTER I/11 (Bayreuther Festspielnummer) (20. Juli 1924, Berlin). — »Bayreuther Kunst und Bayreuther Künstler« von *Richard Sternfeld.* — »Zur Bedeutung der Bayreuther Festspiele 1924« von *Willibald Kaehler.* — »Richard Wagner und unsre Zeit« von *Reinhold Scharnke.* — »Der deutsche Orchestermusiker und Bayreuth« von *Fritz Busch.* — »Einiges über die erste Begegnung Wagners mit Liszt« von *Adolf Waldemar Schoene.* — »Persönliche Erinnerungen an das Jahr 1882« von *Luise Reuß-Belce.* — »Die Mystik in Richard Wagners Schaffen« von *Fritz Stege.* — »Richard Wagner und seine Mitwirkenden« von *Walter M. Gensel.* — »Der Bayreuther Gedanke und seine Folgeerscheinungen« von *Julius Edgar Schmock.*

DEUTSCHE KUNSTSCHAU I/13—14 (1. August 1924, Frankfurt/Main). — »Erziehung zur Musik« von *Georg Böttcher.* »Wir müssen dahin kommen, daß jedem die Gedankengänge des

thematischen Aufbaus einer Eroika, der neunten Symphonie, das Wesen von Wagners Schaffen ebenso bekannt sind wie die Werke der Literatur und der bildenden Kunst. Das Hören will gelernt sein, soll es für das Kunsterlebnis bereit und fähig machen. Für die Musikfremden und doch Musikliebenden unserer Generation liegt der Fall hören zu lernen schwieriger, denn das Ohr ist durch die unverzeihlichen Sünden unserer musikalischen Volkserziehung so weit verkümmert, daß es unverdrossener Arbeit bedarf, um es wieder normal zu gestalten.« — »Der Händel-Stil« von *Hugo Leichtentritt.* — »Carl Reinecke« von *Max Unger.*

DIE MUSIKERZIEHUNG Nr. 8 (August 1924, Berlin). — »Carl Eitz zum Gedächtnis« von *Hermann Stephani.* — »Der Gesangunterricht in der Grundschule und seine fundamentale Bedeutung für die musikalische Erziehung und Bildung« von *Walter Hauer.* — »Gegenwartslage und Zukunftswege der Schulmusikerziehung« von *Walter Kühn.*

DIE MUSIKWELT IV/8 (1. August 1924, Hamburg). — »Die Bayreuther Festspiele 1924« von *Heinrich Chevalley.* — »Ferruccio Busoni« von *Siegfried Salomon.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Heft 8—10 (20. Juli, 5. August 1924, Dortmund). —»Das Grammophon im Dienste der Schulmusikpflege« von *Wilhelm Heinitz.* Der Autor gibt zu diesem Thema praktische Anregungen. — »Nun ade, du mein lieb' Heimatland«, eine melodische Analyse von *Ekkehart Pfannenstiel.* — »Neuentdeckungen über Wesen und Phänomene der menschlichen Stimme« von *Roseberry d'Arguto.* — »Tonbewußtsein und Farbensinn« von *Heinrich Grahl.* Der Autor weist auf die Wechselbeziehungen zwischen Ton und Farbe hin und gibt Anregungen, wie der Musikerzieher sich diese nutzbar machen kann. — »Roseberry d'Arguto« von *Richard H. Stein.*

NEUE MUSIKZEITUNG Heft 9 (I. Augustheft 1924, Stuttgart). — »Bayreuth und wir« von *Robert Hernried.* Wir greifen den Grundgedanken dieses Aufsatzes hier auf: »Wenn nun Bayreuth mit einer unglaublich anmutenden Naivität die zehn Jahre unterbrochen gewesenen Festaufführungen ausschließlich mit Wagnerschen Werken wieder aufnimmt, so erfüllt es weder eine historische Mission (denn es gilt ja nicht, ›auszugraben‹ oder Verschollenes neu zu beleben), noch ficht es für ein aufstrebendes Neue. Vielmehr entfernt es sich pietätlos von dem Gründungsgedanken seines Schöpfers Richard Wagner, der ja ›*alle guten dramatischen Werke* vorzüglich deutscher Meister‹ in Musteraufführungen in Bayreuth dargestellt wissen wollte.« — »Vierteltöne und Monozentrik« von *Hans Schümann.* — »Erinnerungen und Anekdoten aus dem Leben Karl Reineckes« mitgeteilt von *Karl Reinecke.*
— Heft 10 (II. Augustheft 1924). — »Künstler und Kritiker« von *Jón Leifs.* — »Aus einer Harmonielehre« von *Roderich von Mojsisovics.* — »Gerhard von Keußler« von *Edith Weiß-Mann.*

PULT UND TAKTSTOCK Heft 4 (Juli 1924, Wien.) — »Die ›klassische‹ Neunte« von *Paul von Klenau.* — »Transponierende Schreibweise und Schlüsselfrage« von *Richard Ehrmann.* Vorschläge zur Reform der Orchesterpartitur, darin zwei wesentlichste Punkte folgende sind: »I. Allgemeine Festlegung auf die C-Stimmung bei den gebräuchlichsten Blechblasinstrumenten. Hörner vorzugsweise im Baßschlüssel, wie sie klingen, in hoher Lage im Violinschlüssel, aber eine Oktave *tiefer* als bisher, d. h. ebenfalls *klingend,* notieren. — II. Außerkurssetzung des Tenorschlüssels und Beschränkung auf: Violin-, Alt- und Baßschlüssel. Vermeidung der 8va-basso-Verwendung des Violinschlüssels in der Tenorlage, d. h. Cello und Fagott in hoher Lage im Violinschlüssel dem Klange nach schreiben. Posaunen und Tuben, teils im Baß-, teils in dem von früher her gewohnten Altschlüssel notieren.«

RHEINISCHE MUSIKBLÄTTER Heft 4/5 (August/September 1924, Barmen). — »Musik und Musikleben im Rheinland« von *Willi Kahl.* — »Reform des Musikunterrichts« von *H. Unger.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATER-ZEITUNG Heft 25—28 (19. Juli, 9. August 1924, Köln). — »Kind und Bühne« von *Adolf Pfanner.* — »Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte« von *Walter Georgii.* — »Vom musikalischen Eigensystem« von *Hermann Unger.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Heft 30—34 (23., 30. Juli, 6., 13., 20. August 1924, Berlin). — »Stimmbildung bei Sängern und Schauspielern« von *J. M. Lepanto.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK Heft 7 (Juli 1924, Hildburghausen-Nürnberg). — »Über Geschichte, Gehalt und Verwendung der Lieder des evang. Gesangbuchs in Bayern« von *Adolf Zahn.* — »Zur Geschichte des Choralvorspiels« von *August Scheide.*

AUSLAND

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG Nr. 1128 und 1130 (29., 30. Juli 1924). — »Ferruccio Busoni †« von *Ernst Tobler.*

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Nr. 19 (9. August 1924, Zürich). — Besprechungen der Musikfeste in Donaueschingen, Frankfurt und Prag.

THE MUSICAL TIMES Nr. 978 (August 1924, London). — Ein Nachruf für den im Juni dieses Jahres verstorbenen Cecil James Sharp, einen Vorkämpfer des Volksliedes und Volkstanzes in England, eröffnet das Heft. — *William Wallace* setzt seine Artikelserie über »Dirigenten und Dirigieren« fort, über »Die wechselseitigen Beziehungen zwischen Kritiker und Komponisten« spricht *Jeffrey Mark.* — *H. Scott-Baker* knüpft in einem Artikel »Sonate Pathétique« an die im XV. Jahrgang unserer »Musik« erschienenen Ausführungen Richard Hohenemsers an. — In seiner Artikelserie »Neues Licht auf späte Tudor-Komponisten« behandelt *W. H. Grattan Flood* in diesem Heft die Persönlichkeit William Selbys (1510—1570). — *Heathcote D. Statham* gibt praktische Anregungen für »Die Aufführung alter Kirchenmusik des Elisabethianischen Zeitalters und des frühen 13. Jahrhunderts«.

THE SACKBUT V/1 (August 1924, London). »Tradition: echte und importierte« von *Marion Bauer.* Autor behandelt das Thema vom Standpunkt Amerikas. — Über »Manuskripte der Meister« spricht *Anthony Clyne.* — Henry Prunières gibt eine interessante historische Studie über »Lullys Armida«.

THE MUSICAL QUARTERLY X/3 (Juli 1924, Newyork). — »Musikalische Inspiration in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts« von *André Cœuroy.* Verfasser widerlegt die allgemein verbreitete Auffassung, daß England ein unmusikalisches Volk sei. Im besonderen behandelt er in seinem gründlichen, breit angelegten Aufsatz eingehend die Einflüsse der musikalischen Lyrik, des musikalischen Humors und der musikalischen Psychologie auf die englischen Dichter des 19. Jahrhunderts. Beinahe mutet die Arbeit wie eine kurze englische Literaturgeschichte des vorigen Jahrhunderts an unter besonderer Berücksichtigung des Einflusses der Musik auf die verschiedenen Dichtungen und Dichter, von denen sich fast keiner diesem Einfluß entziehen konnte. — »Ein riesiges Experiment in bezug auf reine Intonation« von *Edwin Hall Pierce.* Dieser Aufsatz behandelt die Vorzüge und Nachteile einer neuen Erfindung, des sogenannten »Telharmoniums« oder — wie es sein Erfinder Dr. Thaddeus Cahill nennt — der »Elektrischen Musik-Pflanze«, die unbegleitete Chöre und Streichquartette unterstützen soll, rein zu intonieren. — »Die Bedeutung Skrjabins« von *Herbert Antcliffe.* Nach einer eingehenden Würdigung der Persönlichkeit und des gesamten Schaffens Skrjabins kommt der Autor am Schluß seines Artikels zu folgender Feststellung: »Wenn wir bedenken, wie weit Skrjabin seine Vorgänger mit wie wenig neuen Mitteln hat hinter sich zurücklassen können, werden wir anfangen, seine Bedeutung und seine Stellung zu begreifen, bedeutend oder nicht, doch sicherlich individuell und gegenwärtig einzigartig — unter den Komponisten der letzten drei Jahrhunderte.« — »Debussy als Kritiker« von *John G. Palache.* — »Der Irrtum des harmonischen Dualismus.« Eine theoretische Abhandlung von *Otto Ortmann.* — »Béla Bartók und die graphische Strömung in der Musik« von *Lasare Saminskij.* Im Verein mit Darius Milhaud, Alfredo Casella, Sergei Prokofieff, Arthur Bliß und Francis Poulenc ist Béla Bartók, das Haupt der Neu-Ungarischen Musikschule, ein Führer der Reaktion nicht gegen Debussy, sondern gegen den »Debussyismus«. Dem rein linearen Element in den Werken dieser Gruppe gibt der Autor den Namen »graphisch«, er nennt sie die »Graphische Gruppe«. Außer einer Auseinandersetzung mit dem Wollen und den Zielen dieser Gruppe beleuchtet der Autor scharf insbesondere die Persönlichkeit Béla Bartóks, in dessen Musik, wie er sagt, sich jenes Wort wieder einmal bewahrheitet: Immer sehnt sich die Kunst danach, zu ihrer wahren und himmlischen Quelle, der Rasse zurückzukehren! — »Für einen Rückfall zur Oper« von *Edgar Istel.* Ein tiefschürfender Beitrag zum Problem »Oper«. — »George W. Chadwick« von *Carl Engel.* Eine ausführliche Würdigung dieses amerikanischen Komponisten.

LA REVUE MUSICALE Heft V/9 (Juli 1924, Paris). — »Ein Melodram des 18. Jahrhunderts« von *Yves Lacroix.* (»Andromeda und Perseus« von Anton Zimmermann [1741—1781].) — »Die ›Matthäus-Passion‹, erläutert von Abbé Noël« von *Marc Pincherle.* — »Michelangelo und die Musik« von *Marie Dormoy.* — »Ein Bänkelsänger des 20. Jahrhunderts« von *Leon Koch-*

nitzky. — »Richard Wagner in Verbindung mit dem französischen Geist« von *Robert Jardillier.*

LA REVUE MUSICALE V/10 (August 1924, Paris). — »Charles Bordes« von *Paul Dukas.* Eine Charakteristik dieses französischen Komponisten, dessen mannigfaltiges Schaffen in Deutschland wenig bekannt ist. Seine Haupttätigkeit widmete er folkloristischen Studien und wandte im besonderen der baskischen Volksmusik sein Hauptinteresse zu. — »Ein baskisches Drama von Charles Bordes: Les trois vagues« von *Gustav Samazeuilh.* — »Unveröffentlichte Briefe von Lecocq an Saint-Saëns« von *Georges Lebas* mitgeteilt.

IL PIANOFORTE V/7—9 (Juli, August, September 1924, Turin). — »Smetana« von *Julien Tiersot.* — »Die Orchesterfarbe« von *Ettore Desderi.* — »Igor Strawinskij« von *Ottavio Tiby.* — »Klaviermusik für die linke Hand« von *Herbert Antcliffe.*

MUSICA D'OGGI VI/7 und 8 (Juli, August 1924, Mailand). — »Italienische Volkslieder« von *Giulio Fara.* — »Zur Hundertjahrfeier von Beethovens neunter Sinfonie« von *Salvino Chiereghin.* — »Neue Musik beim internationalen Fest in Prag« von *Renzo Massarani.* — »Die italienische Oper in Deutschland« von *Adolf Weißmann.* *Ernst Viebig*

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Das Porträt *Peter Tschaikowskijs* von *N. D. Kušnetzow* in einer schönen Wiedergabe bieten zu können, haben unsere Leser Dr. Oskar v. Riesemann zu danken, dem es gelungen ist, eine photographische Aufnahme des Gemäldes aus der Tretjakoff-Galerie zu Moskau zu erhalten, was heutzutage als Seltenheit anzusehen ist. Das Bildwerk selbst ist eine prachtvolle Leistung, nicht nur in bezug auf die Ähnlichkeit, sondern mehr noch auf die geistige Durchdringung des Dargestellten, wie endlich auf die technische Bravour der Malerei selbst.

Zu den drei »Köpfen im Profil« dieses Heftes wäre für das Bild von *Marie Jeritza* hinzuzufügen, daß unsere Reproduktion einer vermutlich in Amerika hergestellten Lichtbildaufnahme oder dem Original eines uns unbekannten Porträtisten folgt, während wir für das Bildnis von *Wanda Landowska* die temperamentvolle Darstellung *Emil Orliks*, eine Lithographie, aus der wir einen Ausschnitt nahmen, mit Erlaubnis des Künstlers benutzen dürfen. *Marie Gutheil-Schoder* stellen wir im Kostüm der Gutrune in der Götterdämmerung vor; es ist eine Aufnahme aus früheren Jahren.

Die *Gotische Choralnotation* aus den Musikalischen Schrifttafeln von Johannes Wolf dient als Illustration der im vorliegenden Heft veröffentlichten Besprechung des Werkes (s. S. 58) Den Druckstock hat uns der Verlag Kistner & Siegel in Leipzig zur Verfügung gestellt.

Am 30. März ds. Js. erfolgte im Aachener Stadttheater die deutsche Uraufführung der »*Sette canzoni*« von *G. F. Malipiero*, über die in Heft 9 des 16. Jahrgangs berichtet wurde. Eine Tat dieser Bühne, der bisher keine andere in Deutschland gefolgt ist. Unser Versprechen, einige der Bühnenbilder zu zeigen, erfüllen wir durch Veröffentlichung der ersten Szene (»Der Blinde«) und des siebenten Bildes (»Aschermittwoch«). Die Aufführung in Aachen hat künstlerisches Aufsehen erregt, nicht nur wegen des musikalischen Wertes des eigengearteten Werkes, sondern auch wegen der szenischen Einkleidung, die ein Verdienst der Bühnenbildnerin *Anke Oldenburger* ist. Das Originale der Erfindung dokumentiert sich durch die frappierende Lichtwirkung, durch die Erschaffung eines verkleinerten Bühnenraums in Verbindung mit überraschenden optischen Effekten bei sparsamster Ausnutzung der dekorativen Mittel.

Auch in die *Dresdner* »*Don-Giovanni*«-Aufführung mit *Max Slevogts* Dekorationen können wir durch Veröffentlichung von zwei Skizzen Einblick verschaffen. Es sind nicht die bei der Aufführung benutzten Bühnenbilder selbst, sondern die Entwürfe dazu. Sowohl in der großen Szene zum Fest beim Helden wie in der Tafelszene kurz vor Eintritt des Komturs gibt die lockere Hand Slevogts eine glänzende Deutung des Rokoko; seine Liebe zu Wolfgang Amadeus setzt Rausch und Dämonie in so stark durchpulstes Leben um, daß die Seele von Mozarts Meisteroper hier eingefangen scheint.

KRITIK

BÜCHER

JOHANNES WOLF: *Musikalische Schrifttafeln.* Veröffentlichungen des Fürstl. Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg. Zweite Reihe: *Tafelwerke;* zweite Veröffentlichung. C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Bückeburg und Leipzig 1923.

In aller Stille, abseits von allem Für und Wider in den musikalischen Strömungen der Gegenwart, hat im Jahre 1923 ein Werk die Presse verlassen, dem für immer ein Ehrenplatz in der deutschen Musikwissenschaft sicher sein wird: Johannes Wolfs »Musikalische Schrifttafeln«. In allen Kreisen, in denen bisher Musikwissenschaft gepflegt wurde, voran die musikwissenschaftlichen Seminare unserer Universitäten, war längst der Mangel an leicht zugänglichem Anschauungs- und Übungsmaterial für die Geschichte der Notation betrüblich empfunden worden. Gestützt entweder auf ältere, nicht immer zuverlässige Veröffentlichungen, oder auf ausländische Reproduktionssammlungen, oder auch auf wenige, durch Privathand zusammengebrachte, meist vom Zufall zusammengeführte Studienblätter war es bisher nur an Orten mit reichhaltigen älteren Handschriftenschätzen möglich, den jungen Musikwissenschaftler an die hier ihn erwartenden Probleme näher heranzuführen. Der Entschluß des Bückeburger Forschungsinstituts und die Kennerschaft einer Autorität wie Johannes Wolf in Berlin haben nunmehr diesen Mangel beseitigt. Eine stattliche Mappe von nicht weniger als hundert aufs sorgfältigste hergestellter Tafeln setzt uns in den Stand, den Blick über ein imponierend großes Feld dieses Forschungsgebietes schweifen zu lassen. Durch volle acht Jahrhunderte europäischer Musikentwicklung führt diese Schriftprobensammlung. Sie beginnt, wenn die Reihenfolge der Blätter chronologisch geordnet wird, mit einer Seite des berühmten Traktats »De ignoto cantu« des Guido aus dem 11. Jahrhundert, der als Quelle für die Musikübung der Diskantusperiode viel zitiert ist, und schließt mit Tabulaturproben aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Über die mancherlei Neumentypen des 11. und 12. Jahrhunderts, jeder davon durch eins oder mehrere Blätter von ausgesucht schöner Erhaltung belegt, führt der Weg ins Bereich der römischen und gotischen Choralnote, deren Wandel im Laufe dreier Jahrhunderte sich an mehr als einem Dutzend Handschriftenproben plastisch darstellt. Der Vielgestaltigkeit und ihrer zahlreichen Entwicklungsphasen entsprechend ist mit Recht der Mensuralnotation der breiteste Raum gewährt worden, spaltet sich ihre Geschichte ja doch in vier große Abschnitte: Ars antiqua, Ars nova (italienisch), Ars nova (französisch) und in eine Periode des Ausklangs (nach 1450). Dann folgen Tabulaturen für Orgel, Laute, Mandora, Cither, Gitarre, Klavier usw., kraus und bunt in der Niederschrift wie die Instrumente und die Zwecke, denen sie gedient haben.

Der größte Teil der Reproduktionen umfaßt wirkliche Handschriftenproben, ein kleinerer gibt — wo Handschriftliches entweder nicht vorlag oder nicht bezeichnend genug war — Drucke wieder. Wer da weiß, mit welchen Mühen und Opfern es verbunden ist, schwer zugänglichen Handschriften des Inlands wie Auslands photographische Abbildungen zu entnehmen, wird die außerordentliche Leistung des Herausgebers voll zu würdigen wissen. Dazu kam die Schwierigkeit der Auswahl. Wieviel Zweifel mögen entstanden sein, wenn es sich um die Wahl eines von zwei gleich wertvollen Blättern handelte. Wieviel Entsagung mag es gekostet haben, auf das eine oder andere lehrreiche zugunsten der handlichen Brauchbarkeit des Ganzen zu verzichten. So, wie es geworden, stellt es jedenfalls im Rahmen des Möglichen das Beste und pädagogisch Wichtigste dar, was wir erwarten durften. Dafür bürgt schon der Name Johannes Wolf. Daß an dem ursprünglichen Plan, jede Reproduktion in Originalgröße zu bringen, schließlich nicht mehr festgehalten werden konnte, ist wohl das kleinste der Übel. Die ungemein scharfe Wiedergabe gestattet selbst in diesen Fällen ein ungetrübtes Arbeiten wie nach dem Original. Ein systematisch geordnetes Inhaltsverzeichnis gibt über die stoffliche Gruppierung des Materials und die Bibliotheken Auskunft, denen die benutzten Kodizes und Drucke angehören. Daß dabei einzelne kostbare Stücke des Auslandes (Frankreich, Italien) mit aufgenommen werden konnten, ist Wolfs persönlichen Beziehungen dorthin zu verdanken.

Läßt man das schöne Werk, ganz abgesehen von dem, was die notierte Musik künstlerisch an sich bedeutet, als Ganzes auf sich wirken, so wird man nicht ohne Ergriffenheit gewahr, wie heiß, mit welcher Zähigkeit und Unbeugsamkeit der menschliche Geist gerungen hat, um der flüchtigen Erscheinung des Tonein-

drucks Bestand zu geben und notdürftig fürs Auge das einzufangen, was gestaltlos und ungreifbar einzig der Welt des Ohres angehört. Wieviel Menschliches und Persönliches, wieviel Kulturbesonderheit und Berufscharakter, wieviel Ehrfurcht vor dem Gewordenen und augenblickliche Gestimmtheit schlägt aus diesen 100 Tafeln entgegen! Anders der Mönch mit seinem grotesk zierlichen Tonzeichen wie der Kalligraph eines Troubadourfürsten; anders der Kompilator eines großen Sammelwerks aus der italienischen Renaissance wie der Orgelmeister des Barock mit seinen urkräftigen Tabulaturzeichen; anders der sorgfältig und künstlerisch disponierende Drucker der Petruccizeit wie der flüchtig zu rein persönlichem Gebrauch schreibende Gitarreliebhaber des 17. Jahrhunderts. Wahrlich, hier liegt Material vor, an dem kein Kulturgeschichts-, kein Kunstgeschichtsforscher achtlos vorübergehen darf. Denn diese musikalischen Schriftcharaktere sprechen dieselbe beredte Sprache vom Denken und Fühlen der Zeiten wie die Miniaturen, Holzschnitte und Gemälde dieser Jahrhunderte. Kommt schließlich, was freilich für gewisse Perioden noch immer mit größten Schwierigkeiten verknüpft ist, eine klingende Belebung der betreffenden Musik hinzu, so öffnen sich damit die Tore zur Vergangenheit in doppeltem Sinne.

Dem Laien allerdings wird die Mehrzahl dieser Tafeln, vielleicht das ganze Schriftwerk, wohl immer ein Buch mit sieben Siegeln bleiben, nicht unähnlich einem Bande mit Hieroglyphen. Die Entzifferung und Auflösung der alten Notationen in das uns gewohnte Notenbild bedeutet eine Arbeit, zu der ein gewaltiges musikphilologisches Rüstzeug gehört, ein Rüstzeug, das die notationstechnischen Eigenheiten nicht nur der einzelnen Jahrhunderte, sondern innerhalb dieser auch verschiedener Nationen umspannt, ja selbst absonderlichen Eigenwilligkeiten Einzelner gewachsen sein muß. Johannes Wolf selbst hat in jahrzehntelanger Arbeit mit seinem »Handbuch der Notationskunde« (2 Bände, Leipzig, Breitkopf & Härtel) den Ariadnefaden gesponnen, der dem Studierenden den Weg aus dem Labyrinth dieses Geistesbaus weist. Schrittweis, an der Hand des Lehrers, dem die Auswahl der Blätter nach dem Grade der Entzifferungsschwierigkeit obliegt, wird es dem Anfänger möglich sein, das ihm unbekannte, vielfach rauhe und zerklüftete Land zu betreten und allmählich zu erobern. Freuen wir uns, daß in einer Zeit voll schwerster wirtschaftlicher Nöte der deutschen Musikwissenschaft ein solches Geschenk zuteil wurde, und danken wir es dem Herausgeber wie der Verlagshandlung, daß sie den Mut nicht sinken ließen, das begonnene Werk bis zu Ende zu führen.

A. Schering

WILHELM WERKER: *Die Matthäuspassion.* (Bach-Studien Bd. 2.) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Kaum ist über den 1. Teil dieser seltsamen Bach-Studien, die mit abstrakten Rechenexempeln und vagen Symmetriekonstruktionen in den Geist des »wohltemperierten Klaviers« einzudringen suchten, ein scharfes Gericht in der musikalischen Fachpresse gehalten worden, da wagt sich schon der 2. Band der Reihe hervor. Die von berufenster Seite anläßlich des 1. Bandes hinlänglich gekennzeichnete Methode wirkt jetzt an einem neuen Gegenstand weiter. Als charakteristische Proben für die Selbsteinschätzung des Verf. mag in der vorliegenden Schrift das Pathos gelten, mit dem er von seinen »Musikantenbrüdern Walther, Schütz, Theile und Sebastiani« spricht (S. 10), auf der anderen Seite die schneidende Verachtung, mit der ein *Ph. Spitta* gestraft wird, wenn er in Fragen der Architektonik des Passionstextes nicht Werkersche Erleuchtungen hat (S. 8). Spitta war nun eben in seinen Augen kein Musiker. Denn ein solcher »erlebt mehr und katalogisiert weniger« (S. 5). Das muß ausgerechnet der Verfasser dieser zahlenseligen Bach-Studien Spitta vorwerfen! Nun haben es Werker auch schon Bachs — Schriftstücke angetan (S. 61): »Ganz besondere Freude bereitet mir der oft mathematische Anstrich seiner Satzgefüge, die Schlußfolgerungen, die er, wie ein Algebraist, Punkt um Punkt summiert oder auseinanderrollen läßt.« Sapienti sat! *Willi Kahl*

ERNST TOCH: *Melodielehre.* Ein Beitrag zur Musiktheorie. Berlin, M. Hesse, 1922.

Diese Schrift tritt erfreulicherweise nicht mit dem Anspruch auf, das ausgearbeitete System einer Melodielehre geben zu wollen, sondern begnügt sich damit, Beiträge zum Gegenstand zu sammeln und Anregungen zu geben. Erhöhte stilkundliche Bedeutung kann man ihr somit nicht zusprechen. Sie will in enger Berührung mit E. Kurth den Naturgesetzen melodischer Phänomene nachgehen an Hand eines zeitlich unbeschränkten Materials, das sich bis auf Schönberg, Hindemith und Hábas Vierteltonquartett erstreckt. Exakte Stilkritik

konnte natürlich für ein so umfassendes Gebiet noch nicht geleistet werden. Daher können Formulierungen wie die Gegenüberstellung von Haydn, Mozart, Schubert auf der einen und Reger auf der anderen Seite (S. 106) nur etwas Vorläufiges darstellen. Aber selbst wenn dieses Buch nicht viel mehr als eine Sammlung aufgezeichneter Gedanken aus Musikerleben und Unterrichtspraxis sein sollte, so hätte man der Drucklegung doch etwas mehr Sorgfalt wünschen mögen. Warum hat sich Verf. nicht wenigstens nachträglich über das von H. Gál behandelte Problem des Andantethemas aus der fünften Sinfonie in Beethovens Skizzenbüchern zuverlässig orientiert (in G.s inzwischen in den »Studien zur Musikwissenschaft« 1916 erschienener Arbeit)? Die Durchschlagskraft des Gesetzes der »melodischen Elastizität« hätte von Beispiel 102 aus (Kyrie aus Mozarts Requiem) noch an einer Fülle von Parallelen erläutert werden können. Bekanntlich hat gerade dieses Thema seine lange Geschichte von J. Pachelbel bis zu Mozart und Haydn hin (*Seiffert*: Gesch. der Klaviermusik, 1899, S. 206 ff.). Die Darstellungsweise der als anregende Beispielsammlung empfehlenswerten Schrift ist angenehm verständlich. Nur hätte stellenweise Konzentration vorteilhafter gewirkt als unangebrachte Redseligkeit. *Willi Kahl*

EMIL KARL BLÜMML: *Aus Mozarts Freundes- und Familienkreis*. Verlag: Ed. Strache, Wien-Leipzig.

Mit großem Untersuchungseifer, der von der Liebe geschärft ist, stellt der Verfasser eine Reihe verblichener oder in den großen Mozart-Biographien nur umrißhaft gezeichneter Bildnisse wieder her. So vor allem das Bild der Maria Cäcilia Weber, der Schwiegermutter Mozarts, dann das des ihr würdigen Johann v. Thorwart, des Helfershelfers bei Mozarts Eheschließung, worauf die Silhouetten von Josef Lange, Franz de Paula Hofer, Anna Maria Schindler-Lange, Josefa Weber-Hofer (der ersten Königin der Nacht), von Gieseke, Schikaneder und eine äußerst wertvolle Matrikenstudie über Mozarts Kinder folgen. Man kann die meisten Musiker fragen: wieviel Kinder Mozart gehabt habe — man bekommt in der Regel zur Antwort: zwei. In Wirklichkeit besaß er deren sechs: Raimund Leopold, Karl Thomas, Johann Thomas Leopold, Theresia, Anna und Franz Xaver Wolfgang, von denen nur Karl und Fr. X. Wolfgang den Vater überlebten. Da Mozart neun Jahre verheiratet war, so kam, wie man sieht, seine Frau selten aus dem Wochenbett heraus; hält man dazu die vielen Übersiedlungen in Wien, so gewinnt man den Eindruck einer ärmlichen Musikantenehe, in der die Frau nichts zu lachen hatte. Was zur Entlastung der von Schurig (nicht mit Unrecht) stark belasteten Konstanze etwas beitragen mag. Blümmls ausgezeichnetes Studienbuch verdient namentlich in Wien rege Beachtung: es macht eine Reihe von Mozart-Wohnungen an noch bestehenden Altwiener Häusern ausfindig (Judenplatz 4, dann Judenplatz 3 und Kurrentgasse 5) oder weist die Häuser nach, wo sich einst Mozart-Häuser befanden (Lerchenfelderstraße 65, Währingerstraße 26), Orte, an denen ein rechnerisch orientiertes Geschlecht heute teilnahmlos vorüberläuft. Noch immer tragen diese geweihten Stätten keine Gedenktafel, sowenig wie das Beethoven-Haus Trautsohngasse 2, während das Haus der Neunten, Ungargasse 5 und das Bruckner-Haus Heßgasse 7 (seit Niederschrift dieser Zeilen) ihre Entdecker und Gedenktafeln fanden. Vielleicht veranlaßt Blümmls Buch den Wiener Schubert-Bund, auch Mozarts zu gedenken. *Ernst Decsey*

CAROLA GROAG-BELMONTE: *Die Frauen im Leben Mozarts*. Amalthea-Verlag, Wien.

Vor vielen Jahren kam mir dies Buch unter die Hände und fiel mir auf: eine Frau führte die Frauen Mozarts vor, herzlich und warm, jeder ihren Anteil zuweisend, in einer Sprache, deren Gewähltheit den Respekt der Verfasserin vor dem Gegenstand verriet. Und nun kommt das Buch wieder: gereifter, vervollkommnet, gefestigter, denn die Verfasserin hat inzwischen, wie wir alle, den Weg vom Jahnismus zum Abertismus zurückgelegt. Hat Mozart neu schauen und damit auch die Rollen tiefer abschätzen gelernt, die die Mozart-Frauen spielten von der Mutter angefangen über Maria Theresia zur Aloysia, die ihm den ersten Schmerz tut, zum leichtgesinnten Bäsle und deren Gegenstück, der Frau v. Trattnern, von der wir so wenig wissen, denn eine eiferliche Hand hat Mozarts Briefe an sie und damit ihr inneres Porträt vernichtet. Frau Belmontes Buch übt dabei die Wirkung guter Bücher: über das Buch hinaus den Gegensinn zu erwecken. Man sinnt Mozart dem Jüngling nach, der in Salzburg als Apollo abgebildet ist, und glaubt in ihm eine seltsame Mischung weiblicher und männlicher Begabungen zu finden. Alle Zeitgenossen haben ihn befruchtet: vom Londoner Bach, von Jo-

hann Schobert in Paris an, die er in frühester Jugend berührte, bis zu Holzbauer in Mannheim, dessen Spuren bis in die Zauberflöte ragen, von den italienischen Buffokomponisten Piccini, Leo, Logroscino, Jomelli, Traetta, Anfossi, Pergolesi, Paesiello zu schweigen, von denen er Melodik, Rhythmik, Bau der Finale, Orchesterbehandlung, Deklamation empfing. Und alle ihre Werke hat sein Werk ausgetilgt. Indem er ihre Kräfte zusammenballt, macht er sie verschwinden, der große Aufsauger und Wiedergebärer seiner Zeit. Es ist dies eine unheimliche Geistestat, wenn man will ein Akt von biologischer Energie, ein Töten um des Lebens willen. Man fühlt sich versucht, an das Skorpionenweibchen zu denken, das das Männchen nach der Befruchtung tötet. Bis zu solchen Verwegenheiten verführt das scharmante Buch der Frau Belmonte, das um seiner erzählenden Kunst willen seinen Platz in der Mozart-Literatur verdient: als Lesebuch für Schüler, Lehrer, Musiker, Nichtmusiker, für alle, die Mozart als einen der großen Gewalttäter des 18. Jahrhunderts erkennen wollen; als eine Erscheinung, die wie Rousseau, der junge Schiller, Napoleon, wie Friedrich und Josef das von beflissenen Stubenmalern verzierlichte Bild des Rokoko auf sein Riesenmaß zurückführen.

Ernst Decsey

CARUSO. *Einzig autorisierte Biographie.* Bearbeitet von *Pierre V. R. Key.* Deutsch von *Curt Thesing.* Mit einem Anhang: *Carusos Gesangsmethode von Salvatore Fucito und Barnet J. Beyer.* Mit vielen Bildern und Notenbeispielen. Verlag: Buchenau und Reichert, München.

Ein Wetterprophet müßte jetzt für die Äcker und Felder der Gesangskunst fruchtbare Zeit prophezeien: es wird neue Caruso-Methoden regnen — (denn alte geistern schon seit Jahren in den Reklameteilen unserer Fachblätter) —, und junge Carusos und Carusas werden üppig aus der Erde schießen. Denn, o Glück: das Geheimnis des Wachstums und der erstaunlichen Laufbahn dieses Götterlieblings liegt nun bis in jede Einzelheit klar vor aller Augen. Man erfährt nicht nur genau, wie er »sich räusperte und spuckte« einschließlich seines Badens, Gurgelns und Inhalierens, sondern auch, wie er übte, ja sogar was er übte — daneben auch, was er gern zu Mittag aß, welche Gagen er bezog, welche Frauen er liebte — kurz, niemand wird das Buch aus der Hand legen mit einem unbefriedigten Wissensgelüste, welcher Art es auch sei. Aus diesen Gründen sagen wir nun zwar nicht der Gesangswelt, wohl aber dem Buche selbst eine glänzende Zukunft voraus: zahllose Leser und viele Auflagen. Denn es ist für die Vielen geschrieben.

Aber auch die Wenigen, die ernsten Suchenden auf dem Gebiete des Gesanges werden nicht mit leeren Händen von ihm gehen. Ist überhaupt zu wünschen, daß für die Geschichte der Gesangskunst möglichst klare Porträte bedeutender Sängerpersönlichkeiten literarisch fixiert und aufbewahrt werden, so muß eine so erstaunlich getreue Darstellung des künstlerischen Entwicklungsganges eines großen Sängers, wie die vorliegende es ist, ohne weiteres ihren Platz in der Ehrengalerie beanspruchen dürfen: selbst wenn eine wirklich eindringende sachverständige Analyse der reingesanglichen wie der künstlerischen Eigenart nicht gegeben, sondern größtenteils durch Ausbrüche der Begeisterung ersetzt wird.

Daß eine solche Analyse das eigentlich Wünschenswerte gewesen wäre, haben die Verfasser deutlich gefühlt und deshalb den Anhang der »Gesangskunst und Methode« Carusos gewidmet. Aber man wird darin lebhaft an das alte Wort Lichtenbergs erinnert: »Um über gewisse Dinge mit Dreistigkeit zu schreiben, ist fast notwendig, daß man nicht viel davon versteht.« Gemeinplätze und Selbstverständlichkeiten über Gesangliches werden mit Wichtigkeit vorgetragen, die Terminologie ist sehr ungenau, und der ausgesprochen pädagogische Anstrich wirkt daher fast belustigend. Aber schön und nützlich ist doch, zu erfahren, wie Caruso an sich gearbeitet hat — welch ein gutes Wort, das von der »Besessenheit« seines Arbeitens! — und wie sehr er die meisten wichtigen Gesangswahrheiten bestätigte: als Wichtigstes die völlige Entspanntheit der Einstellung; kombinierte Atmung, Tonansatz bei leicht gesenktem Haupte, Übung der Kieferbeweglichkeit und Lockerheit, Summresonanz, Ausgleich der Vokale, dunkle Umfärbung nach der Höhe, Erweiterung des Stimmumfanges durch Geläufigkeitsstudien, Pflege der messa di voce usw. Auch die Notenaufzeichnung der täglichen Übungen kann als dankenswert angesprochen werden. Denn diese alten, jedem in italienischer Schule Aufgewachsenen längst vertrauten Skalen und Wendungen sind in der modernen deutschen Übungspraxis viel zu sehr in Vergessenheit geraten. Und all jene Caruso-Methodenverkünder mit dem Kennwort: »Brülle, wie der Löwe brüllt« werden sich gar nicht mit so sehr großem Vergnügen auf

diese Caruso-Methodik umstellen. Ist doch das Üben nach diesen »Noten« eine verzweifelte Sache, wenn man von der traditionellen, überaus sorgfältigen und allmählichen Vorbereitung und Ausfeilung solcher Studien keine Ahnung hat! — Die Sorgfalt und Intensität der Arbeit Carusos an seiner Stimme ist das klar Vorbildliche. Im übrigen wußte er, der Künstler, was jeder Einsichtige weiß: daß die Art, wie er sang und sich ausgab im Singen, das Dionysische seiner Kunst, etwas herrlich Einmaliges war, das sich objektiv keineswegs als Muster hinstellen läßt. Von tausend Stimmen würden zudem 999 zerbrechen an einem gleichen Sichausgebenwollen. Ergötzlich ist auch die Schilderung, wie er sich als Gesangslehrer versuchte, dabei ehrlich Schiffbruch litt und tiefbetrübt resignierte. — Jedem einzelnen von all den jungen Nachstrebenden, die nun sofort einen Welttenor in sich entdecken werden, — weil nämlich ihr hohes A auch ständig »kippt« wie im Anfang bei Caruso —, jedem, der nun gleich ihm den Kopf gegen eine Mauer stemmen und mit voller Kraft dagegensingen wird, würde er vielleicht selbst zurufen: »Sei ein Mann und folge mir *nicht* nach!«

Franziska Martienßen

MUSIKALIEN

JOHANN HERMANN SCHEIN, *Opella nova* (1626) *Teil 3*, hg. u. praktisch bearb. v. *Bernhard Engelke* (achter Band der Gesamtausgabe Scheins v. *Arthur Prüfer*), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1923.

Mit mancherlei erfreulicher Unterstützung von außen konnte hier endlich die Schlußlieferung des großen geistlichen Konzertwerkes für 3—6 Stimmen mit Orgel trotz all jener Zeitungunst druckfertig gemacht werden, die schon beim ersten Erscheinen vor 300 Jahren dem ausgezeichneten Leipziger Thomaskantor das Leben schwer gemacht hat. Auch dieser Teil fesselt von Anfang bis zu Ende durch das bunte Vielerlei der Besetzungen und Gegenstände, und gar manche Perle tritt als auch für die heutige liturgische und Kirchenkonzertpraxis verwendbar neu hervor. Mit diesem ebenso liebenswürdigen wie zart-leidenschaftlichen Altmeister umzugehen, bringt immer wieder neuen Genuß, mit jedem Neudruck entfaltet sich sein musikalisches Charakterbild reicher und schöner, und immer deutlicher tritt er als »der *Andere*« neben seinen Freund Schütz. Die Herausgabe durch den verdienten Magdeburger Riemann-Schüler ist mit vieler Liebe und Sorgfalt veranstaltet worden; über die Art seiner Continuoausführung freilich kann man wohl ebenso wie wegen der für meinen Geschmack zu zahlreichen dynamischen Nuancierungen verschiedener Meinung sein. Ich finde im allgemeinen ein Zuviel an Generalbaßaussetzung und, wenn statt der Dreiklangsbezifferung Dominantseptakkorde, statt eines übermäßigen Sextakkordes der alterierte Terzquartakkord usw. häufig auftreten, eine verweichlichende Modernisierung am Werk, die gewiß manchen Laien der herbeckigen Kunst des Frühbarocks gewinnen wird, die aber doch allzu fremde Züge ins Bild trägt. — Ein reizender Beweis damaliger Naivität übrigens liegt darin, daß Elisabeths Gruß an Maria samt dem »hüpfet mit Freuden das Kind in meinem Leibe« niemand anderem zum Singen anvertraut ist als — dem Tenor! Warum wird dieser vom Herausgeber eigentlich im Baßschlüssel notiert, während Tenor- oder doppelter G-Schlüssel dem heutigen Partiturleser doch die weit klarere Klangvorstellung übermitteln würde? Auch sollte man im Orgelpart (z. B. Nr. 22 »Impleat Dominus«) mit chromatischen Durchgängen sparsam sein, um das Ohr nicht an sie als nebensächliche Verbrämung bereits gewöhnt zu haben, wenn Schein wenige Takte später die Chromatik als damals schärfstes Charakterisierungsmittel für die »petitiones tuas« dann wirklich verwendet. Nun, solche kleinen Ausstellungen sollen Dank und Freude nicht schmälern, diese Monumentalausgabe wird insgesamt sehr stattlich und sachkundig ihrer hoffentlich baldigen Vollendung entgegengeführt.

Hans Joachim Moser

RUDOLF MENGELBERG: *Symphonische Elegie für Orchester op. 9. Partitur.* Verlag: D. Rahter, Hamburg.

Ohne Zweifel ist Mengelberg mit der Orchestertechnik von Gustav Mahler und Richard Strauß gut vertraut. Aber ein Riesenorchester mit Celesta und doppelt besetzter Harfe war gewiß nicht nötig, um ein Tonstück von geringem Umfang, aufgebaut auf einem kurzen Gesangsthema, ins rechte Licht zu setzen. Sogar die schrille Pikkoloflöte, ferner Trompeten, Posaunen, Baßtuba, Triangel, Becken, große Trommel und Tamtam werden zu gelegentlicher Mitwirkung herangezogen. Trägt dieser musikalische Ozean die kleine Nußschale einer sanftelegischen Melodie? Er verschlingt sie. Gewiß tönt der Gesang immer wieder aus den Wellen

hervor, aber er interessiert uns nur kurze Zeit, und bald folgen wir nur noch dem Auf und Ab der Orchesterwogen, bis das Ganze so leise verklingt, wie es begonnen hatte. Wenn wir alle denkbaren Farben einer Palette in Tupfen nebeneinandersetzen, so mag wohl bei einiger Entfernung der Eindruck einer grauen Gesamtfarbe entstehen. Das Publikum im Konzertsaal ist jedoch dem Orchester zu nahe, um seine Buntheit nicht zu empfinden. Diese Vielfarbigkeit irritiert bei einer Elegie, sie erweckt Interesse an technischen Einzelheiten und läßt eine einheitliche Stimmung nicht aufkommen. Am Anfang des letzten Tristan-Aktes singt ein einziges Instrument eine lange elegische Melodie, während das Orchester beharrlich schweigt. Nur der einsame Gesang wirkt elegisch. Und eine Elegie mit Trompeten und Posaunen ist umgekehrt einer Schlachtmusik für Streichtrio ähnlich: sie ist, so gewandt und geschmackvoll der Komponist sonst auch sein mag, eine ästhetische Unmöglichkeit. Von dieser prinzipiellen Stellungnahme abgesehen, bleibt die geschickte Orchesterbehandlung wie überhaupt die vortreffliche Technik des Tonsetzers zu rühmen.

Richard H. Stein

P. TSCHAIKOWSKIJ: *Klavierkonzert Nr. 1 in b-moll.* Neue Ausgabe von *Walter Niemann.* Steingräber-Verlag, Leipzig.

Außer der alten bei Jürgenson erschienenen Originalausgabe gibt es eine zweite, vom Komponisten selbst überarbeitete Fassung, die von D. Rahter verlegt ist. Auf dieser fußt Niemanns Neudruck. Seine Ausdrucksbezeichnungen, Fingersätze und Pedalisierungen sind durchweg vortrefflich, erleichtern auch wesentlich das Studium. Mit Ausnahme der Punktierung der ersten Viertel beim Buchstaben F des ersten Satzes erscheinen selbst kleine Abweichungen vom Original unbedenklich. Der Druck ist sehr klar und übersichtlich; doch muß aus Seite 47 Takt 3 im Baß a-cis statt ais-c stehen, auch fehlt auf Seite 6 Takt 2 die Oktave zum Baß. (Seltsam übrigens, daß man Tschaikowskijs zweites Klavierkonzert in G-dur niemals hört; rein künstlerisch steht es zum mindesten auf gleich hoher Stufe.)

Richard H. Stein

PAUL JUON: *Kakteen — sieben Klavierstücke op. 76.* Verlag: N. Simrock, Berlin. — *Mosaik, lyrische Stücke in 3 Heften für Klavier.* (Auswahl von *P. Schramm*). Schlesingersche Musikhandlung, Berlin (für Schweden: Andersons Musikverlag, Malmö).

Schon in seinen späteren Kammermusiken hat Juon (dessen Abhängigkeit von Brahms seinerzeit nicht zu verkennen), frühzeitig angeweht von neuzeitlichen Ideen und programmatischen Tendenzen, nach neuem Boden ausgespäht und das überwiegende Intellektuelle und die Abhängigkeit von fremdem Duktus erkennen lassen, gleichgültig für ihn, welche nationale Abkunft sich dabei kundgäbe. Die Kakteen, stachelig und dürren Boden bevorzugend, wie man weiß, sind bei Juon mit allerlei Ingredienzien belastet, die den neupariserischen Stil als Vorbild erkennen lassen. Juon, ein arithmetisches Talent, das auch für die »Kakteen« gewandt alle Arsenale nach ihren pikantesten und intrikatesten Mitteln durchstöberte, hat die ihm früher schon anhaftende Herbigkeit und Unerschrockenheit der Diktion sich gewahrt, geschickt kombiniert und mit Hilfe des raffiniert technischen Arsenals die Waffen sich geschmiedet. Es sticht und stichelt scharf in diesen zumeist eiligen und anspruchsvollen Stücken, deren viertes völlig in atonale Gehege geraten ist, deren fünftes auch neuere Errungenschaften Busonis verwegen sich zunutze macht, ebenso im letzten; während das vorletzte relativ harmlos, mehr als zierliches Gespinst sich gibt. Alle Sieben sind dem Können eines virtuosen Spielers zugedacht und verlangen für die betonte Modernität einen klugen und fantasiebegabten Farbenwirker. — Die »Mosaik« umfaßt nicht weniger als 31 Kleinheiten, lauter appetitliche, gesund gewachsene Stücklein, deren Habitus und Gehalt an die Jugendpoesien Tschaikowskijs, Karganoffs und ihre Absichten erinnert. Auch die Poesie Gösta Berlings spielt wieder hinein, und in dieser Gruppe (I) ist das nordische Kolorit samt der Harmonik, wie sie uns an Grieg geläufig, am auffälligsten, wenn auch ungezwungensten. Die Akkordik der zweiten Gruppe (»Erinnerungen«) empfiehlt sich mehrfach mit der archaisierenden Absicht. Auch das dritte Heft (»Gedichte«) mutet an mit Natürlichkeit, geradem Wuchs der Dinge, Humor und Lebensfreude. Schwierigkeit der Ausführung ist nirgends zu finden. Ein schroffer Kontrast in jedem Sinne zu den »Kaktus-Bildern«. *Wilhelm Zinne*

JOSEPH HAAS: *Sonaten in D-dur und a-moll op. 61 Nr. 1 und 2. Für Klavier zu zwei Händen.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig.

Beide Sonaten zeigen mancherlei bestechende Eigenschaften; sie sind trotz moderner Faktur

ganz unproblematisch, immer graziös, oft humorvoll und zuweilen von der träumerischen Innigkeit des echten Romantikers erfüllt. Zugleich offenbart sich in ihrem Aufbau ein starkes Formtalent. Ohne ein paar Seltsamkeiten geht es freilich bei Haas selten ab. Diesmal zeigt er eine wunderliche Vorliebe für Quartengänge. Nun kann gewiß die Quarte eine reizvolle Verstärkung der Melodie sein; aber wenn bei diatonischem Gebrauch übermäßige zwischen reinen Quarten stehen, so wird der Fluß durch störend heraustretende Dissonanzen gehemmt. Am schönsten und wertvollsten ist in beiden Sonaten der langsame Satz. Welch ein Wunder, daß in unserer dem Industriegötzen dienenden Zeit die Stimme eines Musikers nicht überhört wird, der noch so ganz für sich, so ganz innerlich singt und sich nicht im geringsten um das Geschrei auf dem Musikmarkte kümmert. Eines erscheint sicher: Wer sich in Schumann und Brahms eingefühlt, eingelebt hat, der wird auch Joseph Haas lieben lernen.

Richard H. Stein

FRANZ SALMHOFER: *Drei Klavierstücke op. 2. Klavierstück in Quarten op. 3. Scherzo (für Klavier zu zwei Händen) op. 4.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Salmhofers Klavierstücke op. 2 und 4 bieten Altgewohntes und Altbekanntes in dem jetzt üblichen kunterbunten Gewande. Da die Mode von heute sehr bald die Mode von gestern sein wird, sollten die jungen Komponisten lieber nach neuen Ideen suchen und die uniforme neuzeitliche Ausdrucksweise nicht überschätzen. Die lernt sich schnell; freilich, ihre Mißklang-Orgien verblüffen schon niemanden mehr und haben damit bereits ihre Hauptanziehungskraft verloren. (Begeistert war von ihnen außer einem kleinen Kreis gleichgesinnter Fachgenossen wohl nie ein Mensch mit gesunden Sinnen.) Ungleich wertvoller als diese beiden opera ist das Klavierstück in Quarten, das keineswegs an die vielverspotteten Experimente Rebikows in seinen »Moments d'allegresse« erinnert. Im Gegenteil, Salmhofer verwendet die Quarten sehr geschickt wie ein Mixturen-Register der Orgel und durchaus nicht als spielerischen Selbstzweck. Seine Musik wird dadurch farbig und apart, ohne die Aufmerksamkeit von dem Wesentlichen abzulenken. Dieses Wesentliche ist eine bald im verborgenen blühende, bald leidenschaftlich hervorbrechende Melodik und eine prachtvolle Tastenstürmerei, die ein loderndes Temperament verrät. Warum soll sich Jugend nicht musikalisch austoben? Sie soll nur eins nicht: musikalische Formeln für den Rausch und die Ekstase erfinden, die dann auch der nüchterne Schwächling und kalte Berechner nach Belieben verwendet, um eine dithyrambische Musik vorzutäuschen. Salmhofers Quartenstück ist nicht von dieser Art; denn in ihm steckt echte, nicht bloß gemimte Leidenschaft. (Und keiner macht ihm so leicht diese tolle Eulenspiegelei nach.)

Richard H. Stein

J. v. WERTHEIM: *Preludio (in modo d'un variante basso ostinato) e Fuga für Klavier op. 12.* Derselbe: *Humoreske für Klavier, op. 14.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Die Mannigfaltigkeit des Pedalgebrauchs im ersten Werk, die ganze Satztechnik und das Füllsel aus chromatischem Stoff aller Art weisen auf die Abhängigkeit von der Kunst Busonis des letzten Jahrzehnts und vom spezifisch Pianistischen dieses Meisters. Es sucht auch dessen klavieristische Sonderprobleme zu bezwingen — bei unzweideutiger Abhängigkeit auch im fugierten Passus, in dem der Nachhall eines sonst tonalen Themas das chromatische Übergewicht des ganzen, sehr geschickt gefertigten, vorwiegend intellektuell inspirierten Gebildes bestimmt. Die Humoreske ist weitaus in verbindlichem Stile gehalten und schließt eigentlich eine galante Polka ein, allmählich vom chromatischen Gewühl und technisch heiklem Blendwerk zu einem immerhin dankbar zu hörenden Blendwerk gesteigert.

Wilhelm Zinne

ADOLF WATERMAN: *Walzer (op. 8) für Klavier.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Trotz des es-moll und des Anfangs-Lento ist das Schwerblütige bald abgestreift, und es breitet sich über den Hauptabschnitt (den unverfälschten Walzer), unterstützt von glitzerndem Staccato, bald Lebensfreude und salongemäße Eleganz, über durchweg wechselvoller Harmoniebasis, wenn schon die ganze Handschrift nicht den eigentlichen Erfinder, mehr aber das verbindlich Kavaliermäßige äußert. *Wilhelm Zinne*

HUGO KAUDER: *Vierundzwanzig Melodien. Für Klavier zu zwei Händen.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Da es immer darauf ankommen wird, was einer aus seinen Einfällen zu machen versteht, so kann man die Aufzeichnung eines Einfalls an

sich noch nicht der Schaffung eines Kunstwerks (sei es auch in kleinsten Formen) gleichstellen. Immerhin darf man sich freuen, daß dem anscheinend noch jungen Komponisten so vielerlei und so viel Schönes eingefallen ist. In seinen Melodien mischt sich die Sprache des eigenen Empfindens sehr glücklich mit der Sprache der Natur; und der Eindruck ist stark, weil man die Wurzelhaftigkeit dieser Musik spürt. Hier drängen Keime von gesunder Lebenskraft zum Licht. Es bleibt abzuwarten, was aus ihnen dereinst wird.

Richard H. Stein

DARIUS MILHAUD: *Trois Rag-Caprices pour piano.* Verlag: Universal-Edition, Wien. *Sérénade. Piano à quatre mains* (Bearbeitung des Orchesterwerkes durch den Autor). Verlag: Ebenda.

Ist das erste Werk schwach in Erfindung und recht billig in der Mache, so werden wir durch die entzückende geistsprühende Sérénade entschädigt. Natürlich kann die vierhändige Bearbeitung nur einen schwachen Abglanz des farbenreichen Orchesterwerkes geben, Härten in der Stimmführung, die im Orchester »harmlos« klingen, werden hier schmerzhaft empfunden, doch wird bei geeigneter Wiedergabe (das Werk ist nicht leicht) entschieden eine starke Wirkung erzielt werden können. Daß diese Musik durchaus romanisch in Melos und Form ist, bedarf kaum der Erwähnung. Gegen den Schluß wandelt Milhaud sogar auf Pfaden eines Größeren: Bizet. *Ernst Viebig*

JOHANNES BRAHMS: *op. 103 Zigeunerlieder für vierstimmigen Frauenchor mit Klavier* bearbeitet von *José Berr.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Als ganz aparte Nummer für einen Frauenchor, der etwas leisten kann, empfehlen sich diese Bearbeitungen des berühmten Opus. Sie halten sich getreu an das Original und haben durch reizvolle Abwechslung zwischen Solo und Chor nichts von ihrer herzerfreuenden Frische eingebüßt. *Emil Thilo*

FRITZ JÖDE: *Der Musikant. Lieder für Schule.* 6 Hefte. Verlag: Zwißler, Wolfenbüttel.

PAUL KURZ: *Neuland für den Schulgesang.* 5 Hefte. Verlag: Freytag, Leipzig.

Die Beachtung, die die Schulmusikpflege in den letzten Jahren staatlicherseits und in allen Musikergruppen auf sich zieht, bringt und brachte eine Reihe von Schriften und Aufsätzen hervor, die sich mit der Neugestaltung befassen, ohne daß bis jetzt in gleich starkem Maße eine *praktische* Arbeit geleistet wurde. Als solche liegen nun die beiden oben genannten Sammlungen vor, einheitlich in der Tendenz: eine breite musikalische Grundlage für die Arbeit zu schaffen, einheitlich auch in der Hinwendung zum polyphonen Stil.

Kurz will aber nicht nur eine neue Liedersammlung geben. Er verfolgt gleichzeitig methodische Zwecke und gibt deshalb ein Lehrerheft bei, das zu einer überreichlich ausgedehnten, zu speziellen Stoffsammlung wird. Die Art, wie alles pädagogisch anzufassen ist, steht in den beiden ersten Heften im Vordergrunde der Diskussion. Von den Liedern sind viele bekannt, manche neu. Neu ist auch der Versuch zur Einführung in die Mehrstimmigkeit. Ob gerade der hier eingeschlagene Weg für *alle* Verhältnisse und in der Hand *aller* Lehrer der glücklichste ist, mag dahingestellt sein. Polyphoner Satz ist nicht immer mit innerer Notwendigkeit angestrebt.

Jöde gibt in seinen Heften nur eine Liedersammlung, die aber auf breitester historischer Grundlage aufgebaut ist. Auf alles methodische, praktische Erörtern verzichtet er. Vom einfachen Kinderlied und Kinderspiel (das auch Kurz, aber oft zu gemacht berücksichtigt) geht es über das neuere zum älteren Volkslied, zu alter und neuer Kunstmusik und zu Bach, dessen mancherlei Tonsätze — mit und ohne Instrumente, ein- und mehrstimmig — das letzte Heft füllen. Ist die Haltung im ersten Bändchen noch vorwiegend einstimmig, so geht es bald über den Kanon, über eine sich abzweigende Instrumentalstimme, über Zweistimmigkeit in Terzen und Sexten in kunstvoll polyphone Sätze. Die letzte Teilüberschrift des historisch angelegten fünften Heftes »Romantik und *Ende*« ist für die Schule zu pessimistisch. Sollte es wirklich nur ein Zurück zum Stil und der Haltung Bachs geben?

Es ist zu hoffen, daß, nachdem nun das Prinzipielle der neuen Schulmusik genugsam *theoretisch* erörtert wurde, sich diesen beiden *praktischen* Arbeiten bald recht viel andere anschließen.

Eines stimmt bedenklich bei beiden Sammlungen: die zu offenkundig gewollte Tendenz ins Polyphone. Soll die Schule, nachdem sie lange Hüterin einer einseitigen verflachten und oft sentimentalen Homophonie war, nun in das strikte Gegenteil einer billigen und alles andere mißachtenden Polyphonie verfallen?

Siegfried Günther

OPER

ANTWERPEN: Während des Krieges blieben unsere beiden städtischen Operntheater geschlossen. Das Musikleben beschränkte sich auf einige Wohltätigkeitskonzerte mit einheimischen Kräften und auf Gastspiele deutscher Opern- und Operettenensembles. Jedenfalls bleibt eine glänzende Aufführung des Oratoriums »De Schelde« zu erwähnen, eines der Meisterwerke unseres großen volkstümlichen *Peter Benoit*, unter der bewährten Leitung des hiesigen Konservatoriumprofessors *Lode Ontrop*. Von den Gastspielen deutscher Operntruppen in der Vlämischen Oper erwähne ich: »Die Walküre«, »Rigoletto«, »Tristan und Isolde« (eine geradezu vollendete Wiedergabe des Werks bot die Stuttgarter Hofoper unter *Max v. Schillings)*. Dazu kamen die großen Orchesterveranstaltungen des deutschen Sinfonieorchesters (Brüssel), die uns neben anderen wertvollen Darbietungen die hiesige Erstaufführung der Straußschen »Alpensinfonie« brachten. Seitdem hat unser Musikleben eine Krisis durchgemacht, die erst jetzt völlig überwunden ist. Die verflossene Spielzeit brachte als Hauptereignisse: Die *Uraufführung* von *Jef van Hoofs »Meivuur«*, einem wundervollen, tiefmusikalischen Werk, das sich leider wegen eines unzulänglichen Textbuches nicht auf dem Spielplan behaupten konnte; und die glänzende Erstaufführung von *Rimskij-Korssakoffs* »Goldenem Hahn«, die sich eines großen Publikumserfolges erfreuen durfte; schließlich die ganz hervorragenden Gastspiele von *Jacques Urlus*. In »Tristan«, »Walküre«, »Lohengrin« und »Siegfried« feierte er Triumphe. — Es ist hier selbstverständlich nur von der Vlämischen Oper die Rede. Das *»Théâtre Royal«* (französisches Opernhaus) spielt im Antwerpner Musikleben gar keine Rolle. Es ist eine Provinzbühne der schlimmsten Art, die nur aus einem immer von neuem wiederholten, niedrigen Alltagsrepertoire besteht. Die nächste Spielzeit der Vlämischen Oper kündigt sich äußerst verheißungsvoll an.

Man erwartet hier dieser Tage die Ernennung des neuen Konservatoriumdirektors. In informierten Kreisen wird allgemein der Name *Lodewyk Mortelmans*' als vermutlicher Nachfolger des verstorbenen Direktors *Emiel Wambach* genannt.

Hendrik Diels

BUDAPEST: Die Königlich Ungarische Oper in Budapest hat in ihrem künstlerischen Schaffen in letzter Zeit unter der Leitung ihres Direktors Freiherrn *v. Wlassics* einen bemerkenswerten Aufstieg zu verzeichnen. Ein ausgezeichnetes, wenn auch nicht immer gleichmäßig disponiertes Orchester, gute Dirigenten und hervorragende Solisten stehen ihr zur Verfügung. Von Erstaufführungen ging an erster Stelle die Oper »Anna Karenina« von Hubay auf den gleichnamigen Text Tolstois in Szene. Obzwar der bekannte Roman sich textlich wenig zur Bühnenumarbeitung eignet, kann man sehr gut verstehen, daß der seelische Leidensweg der Hauptfigur einen Musiker zum Nachschaffen begeistert. Hubay hat dazu eine meistens durchkomponierte, doch auch geschlossene Partien enthaltende, die seelischen Vorgänge treffend illustrierende Musik geschrieben. Das Werk stellt an die gesanglichen und darstellerischen Kräfte der Titelrolle ziemlich hohe Anforderungen, die von *Anna Medek* glänzend gelöst wurden. So ist der Erfolg dieser Oper außer dem Komponisten ihr und ihrem gesanglich ausgezeichneten Partner Herrn *v. Székelyhidy* zu verdanken. Die zweite Novität ist das, was diese Oper längst nötig hatte (die meisten anderen Opernbühnen schreien auch danach), nämlich eine musikalisch feine, lustige Spieloper. Sie heißt: »Faschingshochzeit« und ihr Autor Eduard Poldini. Das Zeitalter ist die reizend gemütliche Biedermeierzeit, darin als Milieu typisches, liebenswertestes Ungarntum, ein gastfreies Landhaus. Hier werden als Lieblingsbeschäftigung der ungarischen Frauen verschiedene Hochzeitspläne mehr oder weniger erfolgreich geschmiedet, begünstigt durch die Mitwirkung eines unerbittlichen Schneesturms, der die ursprünglich erwartete Hochzeitsgesellschaft am Eintreffen verhindert, dafür aber eine Schar anderer, verirrter Gäste ins Haus führt. Eine harmlose, aber reizende Geschichte, die dem Textdichter wie dem Komponisten viele lustige Situationen erschließt. Die im richtigen Spieloperton gehaltene, kontrapunktisch meisterhaft gearbeitete, auch mit verschiedenem Komfort der Neuzeit ausgestattete Musik bietet eine Fülle von äußerst dankbaren, künstlerisch durchgeführten Solo- und Ensemble-Vokalpartien, wovon besonders das feine Quartett des zweiten Aktes, sowie das Ensemble des ersten Aktes und bei der Abschiedsszene im letzten

Akt hervorzuheben sind. Wie der ungarische Grundton in der Musik durch Bearbeitung alter Volksweisen oder durch künstlerisches Einflechten einer Zigeunerbühnenkapelle in die Szene der Tischgesellschaft beibehalten wird, ist meisterhaft zu nennen. Für die erstklassige Aufführung sei den vielen darin beschäftigten Darstellern, dem Orchester und seinem Dirigenten, die alle mit besonderer Lust und Liebe bei der Sache sind, zusammen gedankt. Das Werk verdient weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus bekannt und beliebt zu werden.

Die Erstaufführung von Massenets »Thais« kann nur in bezug auf den Wunsch der vielverehrten *Marie Jeritza*, die die Titelrolle mit ihrer prächtigen Kunst ausstattete und den damit verbundenen Kassenerfolg entschuldigt werden. Künstlerisch ist sie eher eine negative Tat, denn trotz der ausgezeichneten Aufführung kann man sich für dieses musikalisch Seichteste aller Massenetschen Werke kaum begeistern.

Nach langer Vorbereitung ging die für Ostern geplante Aufführung des »Parsifal« in der ungünstigsten Zeit, knapp vor Toresschluß bei einer tropischen Hitze, ins Szene. Trotz vortrefflicher Einzelleistungen, trotz liebevollsten Sichversenkens in die Schönheiten der Partitur seitens des Dirigenten *Kerner* fehlte der Aufführung die richtige Stimmung, das strenge Pflicht- und Stilgefühl, der heilige Ernst, womit man an eine solche Arbeit herantreten muß, und als Ergebnis davon mangelte ihr der Glaube an die Erlösung. Von vielen störenden Einzelheiten sei an dieser Stelle nur die billige, stellenweise stark verfehlte Inszenierung erwähnt, die ihren Höhepunkt in dem kitschig unkünstlerischen Szenenbild zu Klingsors Zaubergarten erreichte. *E. J. Kerntler*

NEUYORK: Die Opernsaison 1923/24 beschränkte sich, mit Ausnahme einer verunglückten deutschen Oper, die in geradezu unverantwortlicher Weise unter der Unfähigkeit der finanziellen Leiter zu leiden hatte und daher nur mit einem Krach enden konnte, auf die Vorführungen des Metropolitan Opera-Hauses, das wieder unter dem Direktorat *Gatti-Casazzas* stand. Da Wagner wieder in das Repertoire aufgenommen ist, hatten wir eine herrliche Aufführung der »Meistersinger«, in der Hans Sachs abwechselnd von *Clarence Whitehill*, *Friedrich Schorr* und *Michael Bohnen* gesungen wurde. Der David *George Meaders* und der Beckmesser *Schützendorfs* fanden großen Anklang beim Publikum. Die andere deutsche Oper, die hier wieder ihre Auferstehung feierte, war der »Freischütz«, der mit etwas zu überladenem szenischem Apparat herauskam, und dessen Rezitative *Artur Bodanzky* in diskretester Weise mit Weberscher Musik arrangierte. *Michael Bohnens* Caspar war eine wunderbare Figur, und *Queena Mario* und *Elisabeth Rethberg* als Ännchen und Agathe taten das Ihrige dazu, um die Aufführung zu einem glänzenden Erfolg zu machen. »Der goldene Hahn«, »Carmen«, »Bohème«, »Butterfly« waren die Stützen des Repertoires. Außerdem gab man »Siegfried« zweimal, »Martha« sechsmal und viermal »Wilhelm Tell«. »Die Afrikanerin«, »Cosi fan tutte« und Montemezzis »L'Amore dei tre re« vervollständigten das Repertoire, wenn man von solch totgeborenen Kindern wie Mascagnis »L'Amico Fritz«, Laparras »Habanera« und Giordanos »Fedora« absieht. Nennen wir noch Massenets »Le Roi de Lahore«, der besonders durch das Ballett und die wundervolle Szenerie Freunde gewann, so ist alles, was dessen wert ist, erwähnt worden.

Siegfried Jacobsohn

PARIS: Die Musiksaison des Théatre des Champs Elysées gab gelegentlich der olympischen Spiele Anlaß zu den verschiedenartigsten internationalen Veranstaltungen. Die erfolgreichste war das Erscheinen der *Wiener Oper* mit ihrem Orchester unter *Franz Schalk*. Die drei Abende, von denen jeder zweimal wiederholt werden mußte, waren Mozart gewidmet: »Die Entführung aus dem Serail«, »Figaro«, »Don Juan«. Die Pariser Presse und die Kunstfreunde, die in Scharen gekommen waren, um diese Wiener Darstellung des Wiener Meisters zu hören, konnten einhellig ein vollkommen übereinstimmendes Zusammenspiel der Truppe und des Orchesters, das von Schalk dirigiert wurde, rühmen. Man kann sagen, Mozart war für viele eine Offenbarung; er wurde uns enthüllt, so wie er ist, in seiner ganzen leuchtenden Schönheit, und in seiner — so oft nicht erkannten — tragischen Kraft. »Die Entführung« besonders war eine vollendete Leistung. — Ein anderer Mozart-Zyklus mit »Figaro«, »Don Juan« und »Cosi fan tutte« wurde unmittelbar danach von einer italienischen Truppe gespielt, die nicht im entferntesten die Gleichartigkeit im Ensemble aufwies wie die Wiener, indessen von *Walther Straram* gut geschult war. Mozart-Konzerte schlossen diese beiden Zyklen ab. —

Léo Sachs' »Les Burggraves«, große vieraktige Oper nach dem berühmten Drama von Victor Hugo, hatte nur Wert durch seine gute Darstellung.— Die russischen Balletts von *Serge de Diaghilew* boten mit ihrem schon bekannten Repertoire einige moderne Sachen, übermodern in Stoff und Darstellung, die mehr oder weniger Anklang fanden. Sie sind, was die Musik anbelangt, von ungleichem Wert: die eigenartigsten, wohl auch die bedeutendsten sind: »Le Train bleu« von *Jean Corteau*, Musik von *Darius Milhaud*, dessen Handlung sich am Meeresstrand zuträgt. »Biches« von *Francis Poulenc* spielt im Salon eines Damenschneiders. Diese durchaus sinfonische Musik ist stark dem französischen folk-lore entlehnt. (»Les biches« sind die schönsten Kundinnen des Modeateliers.) Mit den »Tentations de la Bergère« oder »L'Amour vainqueur«, von dem *H. Casadesus* sagt, er habe die Musik in dem Schaffen des alten Monteclair (1666—1737) gefunden, das jedoch kein Ballett dieses Titels aufweist; mit »Les Fâcheux«, von *Kochno* (nach Molière), aber mit sehr moderner Musik von *Georges Auric*, werden wir ins 17. Jahrhundert zurückversetzt. Auric wie Poulenc machen reichlich Gebrauch vom folk-lore, der sie mit Themen zu Liedern und alten Tänzen versorgt. Mit »Cimarosiana« gehen wir ins 18. Jahrhundert über. Das 19. ist durch das amüsante Lustspiel von *Chabrier* »L'Education manquée« vertreten, für das *Darius Milhaud* die Rezitative geschrieben hat, und durch die Tänze des »Fürst Igor« (von Borodin). Das 20. Jahrhundert schließlich durch eine Reihe *Strawinskij*scher-Werke: »Petruschka«, »Noces«, »Le Sacre du printemps«, »Pulcinella« (nach Pergolese) und das realistische Ballett von *Corteau* und *Erik Satie* »Parade«. — In der Oper erzielte *Schaljapin* im »Boris Godunow« und in »Chovanschtschina« von Mussorgskij ein vollbesetztes Haus.

Die *Opéra Comique* hatte zum Abschluß zwei in Wert und Tendenz verschiedene Neuigkeiten herausgebracht: »Fra Angelico«, ein musikalisches Bild von *Maurice Vaucaire*, Musik von *Paul Hillemacher*, aus der Mode gekommener Klassizismus, und »La Forêt bleue«, lyrische Geschichten in drei Akten von *Jacques Chenevières*, Musik von *Louis Aubert*. Seinem geschickten Libretto hat Chenevières mehrere bekannte Märchen des alten Charles Perrault zugrunde gelegt, deren Figuren (Der kleine Däumling, Rotkäppchen, Der verzauberte Prinz, Der Menschenfresser) auch hier die Hauptrollen spielen. — Aubert — einer unserer modernen Musiker, wenn auch nicht ganz jung, der leider die Vorzüge eines gleichmäßigen Talentes nicht besitzt — hat die Partitur vor zwanzig Jahren geschrieben. 1907 veröffentlicht, war sie bis jetzt nur den Kunstfreunden von Genf und Boston bekannt. Ohne Zweifel wird sie mancher nicht modern genug finden. Auf jeden Fall — sie lehnt sich stellenweise, was nur angenehm berührt, an Debussy und Gabriel Fauré an — hat sie viel Reiz und Feinheiten, in ihrer suggestiven und melodienreichen Sprache, ihrer ausdrucksvollen, schildernden Instrumentation, durch den Stoff unmittelbar und glücklich beeinflußt. — Diaghilew hat einen Nachahmer, wenn nicht einen Rivalen in dem Grafen *Etienne de Beaumont* gefunden, der ebenfalls eine Truppe von Tänzern aus dem Lande der Sowjets — es sind deren Legionen in Paris! — im Saal der Musikhalle »Le Cigale« unter Leitung des jungen Dirigenten *R. Desormières* vereinigte. Er ließ ein Ballett über »Die schöne blaue Donau« und andere Motive von Johann Strauß tanzen; dann ein »contrepoint chorégraphique« von *Darius Milhaud*, dessen Libretto von *Flament* und Ballettarrangement von *Léonide Massine* ist. Zum Orchester gehörig, erläutern fünf Sänger die Handlung. Die Musik übrigens ist gefällig und zeigt, daß Milhaud weiß, wenn es darauf ankommt, ergötzliche Musik zu machen.

J. G. Prod'homme

TEPLITZ-SCHÖNAU: Unsere Kurstadt hat in letzter Zeit durch die Eröffnung des neuen Stadttheaters am 20. April 1924 viel von sich reden gemacht. An den beiden Direktoren *Franz Höllering* und *Nikolaus Janowski* liegt es nun, die gehegten Erwartungen des Publikums zu erfüllen. Die vom Bühnenschöpfer und Direktor des Münchener Staatstheaters *Adolf Linnebach* geschaffene Bühnenanlage ist ein Meisterwerk, das allen Ansprüchen der Inszenierungskunst entspricht. Die lichten Maße des Bühnenraumes sind: 19,7 m (Breite), 13 m (Tiefe) und 18 m (Höhe). Die maschinellen Einrichtungen der Bühne bestehen aus folgenden Hauptgruppen: dem veränderlichen Bühnenboden, der Vorbühnenanlage, der Obermaschinerie, der Horizontkuppel, der Beleuchtungsanlage und den Feuer- und Sicherheitsschutzeinrichtungen. Der veränderliche Bühnenboden setzt sich im mittleren Teile aus der Senkschiebebühne und den beiden Schwebebühnen zusammen. — Das gewaltige Bauwerk, vom Architekten *Rudolf*

Bitzau (Dresden) aufgeführt, beherbergt außer dem großen Theatersaal mit 1326 Sitzplätzen und einem kleineren Theater- und Konzertsaal mit 577 Sitzplätzen noch mehrere ertragabwerfende Räume. — Einen Monat etwa ist das Theater in Betrieb und hat derzeit noch so manche Kinderkrankheiten zu überstehen, die alle beweisen, daß der Beginn verfrüht war. Das Opern- und besonders das Operettenensemble wird zum Teil ausgewechselt werden müssen, um Aufführungen zu bieten, die den Versprechungen und Erwartungen entsprechen. Gastspiele auf Anstellung haben bereits begonnen, sodaß zu erwarten ist, daß wir bald jenes Niveau erreichen, das die Teplitzer Bühne zu einer führenden in der Tschechoslowakei macht und die beigelegte Bezeichnung eines »sudetendeutschen Nationaltheaters« rechtfertigt. Von den bisherigen Opernaufführungen der »Meistersinger«, der »Toten Augen« und der »Madame Butterfly« war letztere szenisch und in der Darstellung die beste. Das akustische Verhältnis von Bühne und Orchester ist noch nicht im Gleichgewicht. Abdeckungen und Verkleidungen werden die noch bestehenden Mängel gewiß beseitigen. Für die nächste Zeit sind »Fidelio« und »Tannhäuser« in Vorbereitung. Zur Feier des 60. Geburtstages von Richard Strauß werden »Salome«, »Elektra« und »Rosenkavalier« studiert. Außerdem sind neben anderen Werken, die den eisernen Bestand jeder Opernbühne bilden, geplant: die tschechoslowakische Uraufführung von Schrekers Oper »Irrelohe« und von Händels »Julius Cäsar«, ferner die Wiedergaben von Eugen d'Alberts jüngster Oper »Mareike von Nymwegen«, von Rezniceks »Holofernes«, von »Stefan« des dänischen Komponisten Hamerik. Wie weit diese Versprechungen eingelöst werden, gilt abzuwarten. *Robert Gabriel*

KONZERT

BUDAPEST: Das Konzertleben Budapests wird von den Abonnementskonzerten der Philharmonischen Gesellschaft beherrscht, wozu sich noch die Konzerte des Sinfonischen Orchesters gesellen. Die zehn regelmäßigen Konzerte der Philharmoniker wurden abwechselnd von Generalmusikdirektor *Kerner* und von *Dohnányi*, denen beiden erst kürzlich der Titel eines Oberregierungsrates verliehen wurde, und vom ersten Kapellmeister des Opernhauses, *Tittel*, die Konzerte der Sinfoniker von ihrem Dirigenten *E. v. Abrányi* geleitet. Die hervorragendsten Leistungen in der zweiten Saisonhälfte waren ein Konzert mit Werken des finnischen Komponisten Kuula, sowie als Abschluß der zehn Konzerte eine höchst würdige Aufführung der 9. Sinfonie unter der bewährten Leitung Kerners und unter Mitwirkung eines ausgezeichneten Vokalquartetts.
Fünf außergewöhnliche Abonnementskonzerte der Philharmoniker brachten als besten Beweis der guten Geschmacksrichtung ihres Stammpublikums sämtliche Sinfonien und Klavierkonzerte Beethovens, wobei man die Freude hatte, aus der österreichischen Nachbarschaft *Löwe*, aus weiteren deutschen Landen *Kleiber*, *Stiedry* und *v. Schillings* als Gastdirigenten zu begrüßen. Unter den Solisten fielen besonders die treffliche französische Pianistin *Gura Yüller* und der ausgezeichnete Ungar *Tibor Szathmári* mit der Wiedergabe des G-dur-, bzw. c-moll-Konzertes auf. — *Dohnányi* absolvierte in der zweiten Saisonhälfte eine drei Monate lange Gastspielreise in Amerika. Es war die schönste Wiedersehensfreude, als im fünften außergewöhnlichen philharmonischen Konzert das Es-dur-Konzert unter seinen Händen in erhabenstem Beethovenschen Geist erklang. Das sinfonische Orchester schloß seine Darbietungen unter Mitwirkung des *Ofener Gesangsvereins*, des *Palestrina-Chors* und namhafter Gesangssolisten mit einer Aufführung der Bachschen h-moll-Messe. Der bei ausländischen Musikfesten öfters ausgezeichnete obige Gesangverein gab zwei Konzerte, wobei u. a. auch Wagners »Liebesmahl der Apostel« zur Aufführung kam. Von den ganz großen Stars der auswärtigen Solisten haben viele wegen der schlechten valutarischen Verhältnisse in dieser Saison Budapest gemieden. Treu sind geblieben unter den Pianisten der Löwe *d'Albert*, der feinsinnige *Sauer*, unter den Geigern *Hubermann* mit seinem hinreißenden Temperament. Unter den Sängern entzückte *Franz Steiner* mit seiner vortrefflichen Darstellungskunst, *Helge Lindberg* begeisterte durch sein stilsicheres, fabelhaftes Können und der Negertenor *Hayes* durch seine intime Feinkunst. Wohlberechtigte Hoffnungen erweckte in seinem Liederabend der junge ungarische Tenorist *Szedö* mit seiner geschmackvollen Gesangskunst. Das bekannte, zu den allerbesten seines Faches zählende *Ungarische Streichquartett (Waldbauer - Melles - Temesváry - Kerpely)* brachte in seinen Konzerten immer höchste

Kunst in der Vollendung des Kammerstils. Bemerkenswert waren die Klavierabende zweier ausgezeichneter junger Pianistinnen: Fräulein *Hir* und *Fr. Novák*, beide auch vortreffliche Lehrkräfte. — *M. Radnay*, einer der talentvollsten jungen Komponisten Ungarns bewies seine Fähigkeiten an einem eigenen Abend, wobei südungarischen (Székler) Weisen entlehnte Gesänge und eine Violinsonate den meisten Beifall fanden. *E. Hubay*, der bekannte Violinkünstler, findet neben der Leitung der akademischen Hochschule und einer Meisterklasse für Violine, neben seiner kompositorischen Tätigkeit und seinen zahlreichen Konzertreisen noch in rühmlicher Weise Zeit, in seiner Behausung mehrere, sehr intime Musiknachmittage zu veranstalten. Diese musikalischen Tees, deren vornehmes gesellschaftliches Bild noch durch das öftere Erscheinen der höchsten Regierungskreise und Mitglieder des ehemaligen Herrscherhauses gehoben wird, bieten in liebenswürdigster Weise einem jeden aufstrebenden jungen Talent Gelegenheit, seine ersten Schritte in die Öffentlichkeit zu ebnen. — Das als Parallelinstitut zur Landeshochschule für Musik zu betrachtende Nationalkonservatorium, eine der ältesten Musikhochschulen Ungarns (gegründet 1839) veranstaltete mit seinem Schülermaterial mehrere treffliche Orchesterkonzerte, wovon besonders eine Aufführung der sinfonischen Dichtung »Romeo und Julie« von Berlioz und ein historisches Konzert mit Werken von Monteverde, Orlandus Lassus und altungarischer Meister rühmlichst hervorzuheben sind. Es ist kein Zufall, daß zwischen diesem Institut und der neufranzösischen Musik sympathische Beziehungen bestehen. Solche bestanden immer zwischen der neuzeitlichen ungarischen und französischen Kunst, deren Abglanz fast in jedem Kunstfach, hauptsächlich aber in der neuungarischen Literatur und Musik deutlich ersichtlich ist. Die französische Vertretung in Budapest fördert in liebenswürdigster Weise das Bestreben des Nationalkonservatoriums, alte und neufranzösische Musik zu kultivieren, wofür das Institut gerne seinen gebührenden Dank durch Mitwirkung bei Festlichkeiten der französischen Kolonie und Gesandtschaft bekundet. Als äußeres Zeichen dieser freundschaftlichen, internationalen Kunstbeziehungen wurden beide Direktoren des obigen Instituts, die Herren *Dr. Aurel Kern* und *Emil Haraszthy* zu Offizieren der französischen Akademie ernannt.

E. J. Kerntler

MEXIKO-STADT: Der im Dezember vorigen Jahres genommene Anlauf hat leider nicht weiter ausgebaut werden können. Die inzwischen ausgebrochene Revolution hat das Konzertleben vollständig gelähmt. Es fehlen vorläufig alle Mittel, um erwähnenswerte Konzerte aufführen zu können. Die von *Carrillo* angekündigten Oster-Sinfoniekonzerte haben aus demselben Grund nicht stattfinden können. Das einzige Ereignis letzterer Zeit war die Aufführung des »Stabat mater« von Rossini durch das Orchester des *Estado Mayor* mit einem Chor von 300 Sängern. Die Aufführung entsprach jedoch nicht den Erwartungen, außerdem waren die Solisten für ein derartiges Ensemble zu ungeschult und stimmschwach. Immerhin zeugt diese Ostersonntags-Aufführung von dem Willen, dem musikhungrigen Publikum nach Möglichkeit edlere Musik zu bieten. *A. W. Luckhaus*

NEUYORK: Wer das Neuyorker Konzertleben verstehen will, muß zunächst sich darüber klar sein, daß Musik mit unserer Konzertbetätigung recht wenig zu tun hat. Neuyork ist heute die reichste Stadt der Welt, was nicht etwa bedeutet, daß die meisten Neuyorker Geld haben, sondern nur, daß eine gewisse beschränkte Anzahl seiner Bewohner so viel Geld hat, daß sie nicht wissen, was sie damit anfangen sollen. Nun ist es ein historisch wohletabliertes Faktum, daß wer Geld hat, die schönen Künste protegiert. Seit die assyrischen Monarchen ihre Tempel und Gräber schmükken ließen, seitdem der oftgenannte römische Kapitalist Mäcenas Dichter und Künstler in seinen Diensten hielt, bis zu den Zeiten, da Beethoven jährliche Renten vom österreichischen Hof und von seinen fürstlichen Freunden in Wien bezog, waren die Großen und Mächtigen immer die Beschützer der Künste. Infolgedessen glauben die Neuyorker Cliquen, die durch mehr oder weniger empfehlenswerte Manipulationen über Nacht Milliardäre geworden sind, daß es ihnen obliegt, dasselbe zu tun. Das ist ja nun freilich lobenswert, wenn man so handelt, wie z. B. Henry Lee Higginson, als er das Boston Sinfonie Orchester gründete. Er hatte einen hervorragenden Musiker und gab ihm den Auftrag, in der ganzen Welt die besten Orchestermusiker zusammenzubringen und mit diesen erstklassige Musik zu machen. Das einzige Recht, das er sich vorbehielt, war, die Rechnungen zu bezahlen, was er auch mit großer Regelmäßigkeit tat. Solche Mäzene existieren zur Zeit in Amerika nicht mehr.

Die Herren und Damen, die heute das Defizit unserer Orchesterorganisationen decken — und es ist eine Schande für Neuyork, daß kein einziges der Orchester ohne Defizit abschließt —, begnügen sich nicht damit, ihren Anteil am Verlust zu tragen, sondern sitzen fidel im Management, und die Folge davon ist, daß, was uns hier an Orchestervorführungen vorgesetzt wird, oft in Buxtehude unmöglich wäre. Nicht daß unsere Orchester nicht Vorzügliches leisten können, aber die Leitung ist meist in absolut unfähigen Händen, und die Programme sind so zusammengesetzt, daß es zum Weinen ist. Das Cheval de Bataille der Neuyorker Dirigenten ist Tschaikowskij, und wenn man in einer Saison ein halbes dutzendmal dessen 5. oder 6. Sinfonie gehört hat, sehnt man sich schließlich nach etwas anderem. Der Abgott unter den Leitern der Neuyorker Orchester ist *Mengelberg*, der vom Publikum einfach vergöttert wird. Er hat es verstanden, Publikum, Kritik und die Besitzer des Nervus rerum so für sich einzunehmen, daß sein Name im allgemeinen hier nur mit heiligen Schauern ausgesprochen wird. Es ist kein Zweifel, daß Mengelberg eine wunderbare Tonfülle aus seinem Orchester herausholen kann und daß er eine ungeheure Routine hat, was ja schließlich nicht zu verwundern ist. Die unglücklichen Verzerrungen aber, die er an jedem Werk, das er interpretiert, vornimmt, machen seine Aufführungen zu einem oft recht zweifelhaften Vergnügen, und seine Programme, trotzdem er uns in dankenswerter Weise Mahler nahegebracht hat, sind doch zu sehr auf den Geschmack der Gründlinge eingestellt, als daß man eine wirkliche Freude daran haben könnte. Dabei kann man nicht einmal von Überraschungen reden; man weiß immer ganz genau vorher, an welch unpassendem Platze er seine Ritardandi oder Sforzandi anbringen wird, und so werden seine Manieren immer unerträglicher. Sein Landsmann, *Willem van Hoogstraten*, schlägt Takt. Dasselbe kann man von *Walter Damrosch* sagen, und damit hat man so ungefähr alles gesagt, was sich an diesen beiden Herren loben läßt. *Bruno Walter* hatte keine Gelegenheit, zu zeigen, was er konnte, und seine Konzerte litten offenbar unter zu ungenügenden Proben. Die beste Orchestermusik, die in Neuyork gemacht wird, kam von außerhalb, und zwar von dem wunderbaren Philadelphia Sinfonie Orchester, das unter Führung *Leopold Stokowskis* jedes Jahr besser wird. Früher mißfiel mir an dem Leiter eine gewisse Effeminiertheit, die sich schon äußerlich kennzeichnete und oft den Werken schadete; aber mit jeder Saison vertieft sich Stokowski mehr in die Meister, die er bringt, und es ist ganz besonders erfreulich, daß, was er uns bringt, ebensosehr interessant wird, wie die Art, in der er es uns vorsetzt. Strawinskij ist sein besonderer Liebling, und Strawinskijs Sinfonie für Blasinstrumente und ganz besonders sein genialer Scherz »Reineke Fuchs« waren Lichtblicke der Saison. Aber noch hoch über diesen standen die beiden herrlichen Konzerte, die Stokowski mit Hilfe des Mendelssohn-Chors von Toronto, Kanada, gab. Dieser Chor ist das Vollendetste an Gesang, was ich überhaupt je gehört habe, und ich nehme den Berliner Philharmonischen Chor in seiner besten Zeit nicht aus. Intonation, Vokalisation, Ausdruck und Schwung in der Aufführung — alle diese Eigenschaften sind bis zum höchsten Grad in diesem Chor entwickelt, und als er uns mit dem Philadelphia-Orchester Beethovens 9. Sinfonie, vier Stücke aus Bachs h-moll-Messe (wer das Crucifixus gehört hat, wird es in seinem Leben nicht vergessen), eine Bachsche Kantate und eine ganze Reihe unbegleiteter Chorgesänge von Palestrina bis auf die modernsten Engländer brachte, hatten wir den Höhepunkt der Saison erreicht. Auch das Bostoner Sinfonieorchester, das sich von dem Zusammenbruch nach dem Weggange Mucks langsam erholt, brachte uns gute Musik in guter Ausführung. Es ist schade, daß *Pierre Monteux*, der unter schwierigen Bedingungen das Unternehmen geleitet hat und mit ihm gute Arbeit tat, es in dem Augenblick verläßt, wo scheinbar seine Pionierarbeit von Erfolg gekrönt wird. Auch so brachte er uns Strawinskij, dessen »Sacre du Printemps« in seiner fanatischen Intensität tiefen Eindruck machte, und man konnte nicht verfehlen, diese Musik (wie auch den »Gesang der Nachtigall«, den das Neuyorker Sinfonieorchester aufführte) mit Schönbergs »Herzgewächse« zu vergleichen, die wir kurz vorher in einer (freilich ganz unzulänglichen) Aufführung der »Internationalen Komponistengilde« gehört hatten, und der Vergleich konnte nur zugunsten des Russen ausfallen, der Musikerblut durch und durch ist und die Modernität nicht ausschwitzt, sondern so natürlich um sich wirft wie ein Kind, das mit Sand spielt. Von großen Chorwerken hörten wir Pfitzners »Von deutscher Seele« und die »Johannespassion«, die unter *Bodanzkys* Leitung in der Gesellschaft der Musikfreunde herauskam. Purcells »Dido und Äneas«, die in Konzertform gegeben wurde, interessierte nicht nur vom historischen Stand-

punkt aus, war aber auch unzulänglich vorbereitet — ein Fehler, der hier geradezu endemisch ist. Ganz besonders schmerzlich wurde dieser Fehler empfunden, als die Oratorio-Gesellschaft Beethovens »Missa Solemnis« aufführte. Jeder Musiker weiß, wie schwer das Werk ist, aber eine solch stümperhafte Aufführung wie die, die wir hier im April erlebten, ist doch unerlaubt. *Kurt Schindler* mit der Schola Cantorum, der scheinbar in Siegfried Ochs' Fußtapfen treten will, brachte Carissimis »Jephtha«, dessen ich mich mit Freude vor ungefähr dreißig Jahren zurück in Berlin erinnere; außerdem unter den neuen Werken ein Requiem von Ildebrando Pizzetti, das, wie alle Pizzettischen Werke, große Schönheiten hier und da aufweist und dann plötzlich wieder so gequält und unnatürlich klingt, daß man sich unwillkürlich fragt, ob er das wirklich meint. Unsere Kammermusikvereinigungen und unsere Solisten absolvierten ihr gewöhnliches Pensum, und die einzige Überraschung, die wir hatten, war *Alexander Borowskij*, der geradezu Fabelhaftes sowohl vom technischen wie vom musikalischen Standpunkt leistete, aber scheinbar nicht die richtige Einführung in unsere Salons hatte und daher trotz seiner überragenden Künstlerschaft nicht den geringsten Eindruck machte.

Als Kuriosum sei noch erwähnt, daß der Führer einer unserer berühmtesten Jazz Bands, *Paul Whiteman*, ein regelrechtes Konzert in Äolian-Hall gab, das natürlich Wochen vorher schon ausverkauft war und das mit dem Komponisten und Pianisten *George Gershwin* als Solisten, der sein »Rhapsody in Blue« für Klavier und Jazz-Orchester spielte, zeigte, daß die überlegene Haltung, die der Musiker im allgemeinen dieser Art Musik entgegenbringt, durchaus unangebracht ist und daß hier die Keime zu einer Kunst liegen, die wahrscheinlich mehr von dem Leben unserer Tage an die Nachwelt berichten wird als hundert Kapellmeistersinfonien oder impotente Streichquartette. *Siegfried Jacobsohn*

PARIS: Von den unzähligen Konzerten am Schluß der Saison sind die drei Aufführungen der »Matthäus-Passion« unter *Willem Mengelberg* im Theater Champs-Elysées hervorzuheben, die Veranstaltungen der *Union chorale de Leeds* und des *Londoner Sinfonieorchesters* unter Leitung von *H. Coward* und *Edward Elgar*, der sein Oratorium »The Dream of Gerontius« zu Gehör brachte, und ferner zwei schwedische Konzerte, deren erstes, ein sinfonisches mit *Järnefelt* als Dirigenten, Werke von *Kurt Atterberg*, *Natanael Berg*, *W. Stenhammer*, *Ture Rangström* und *Hugo Alfvén* vermittelte, die größtenteils Schöpfungen einer verspäteten Romantik sind. Das zweite, ein Vokalkonzert von *Orfei Dräegger*, wurde von Studenten aus Upsala ausgeführt, die *Hugo Alfvén* als Dirigenten hatten. — In der Salle du Trocadéro ließ *Albert Doyen*, der sich den von ihm ins Leben gerufenen »Volksfesten« widmet, »Le Chant de midi«, eine Gedächtnisfeier für die Toten, hören, ein Werk von gewaltigen Dimensionen für Soli, Chor, Orchester und Orgel. — Das berühmte *Trio Cortot-Thibaud-Casals* spielte an mehreren Abenden teils Klassiker (namentlich Schubert), teils moderne Musik. *Cortot* und *Thibaud* wirkten außerdem in einem Konzert mit, das Werke von *Ernest Chausson* vermittelte. — Der amerikanische Sänger *Roland Hayes* gab einen Abend zum Besten des Weltbundes der schwarzen Rasse, an dem er Negergesänge (Negro Spirituales) vortrug, und Fräulein *Lafargue* setzte sich wie im Vorjahr in zwei Konzerten für die Werke Paganinis ein, die von den Virtuosen vergessen zu werden scheinen. Sie spielte zwei Konzerte, Kaprizen und mehrere Variationen. — Die »*Revue musicale*« veranstaltete einen Abend mit spanischer Musik: Werke von *Albeniz*, *J. Nin*, *de Falla* usw., während man von *Koubitzki* Mussorgskij u. a. hörte. — In der Oper dirigierte *Kussewitzky* eine neue Reihe von Konzerten, deren jedes mit einem alten ungedruckten oder unbekannten Werk eingeleitet wurde. So hörte man diesmal ein »Concerto grosso« von *Locatelli* (Trauersinfonie zum Gedächtnis an seine Frau), ein weiteres »Concerto grosso« von Corelli in f-moll mit *Darrieux* im Violinsolo; ferner eine Sinfonie von Schubert. Der Rest setzte sich aus modernen Werken (einige wurden erstmalig gehört) zusammen, so »*Légende*« von *Alexander Tausman*; »Pacific 231« von *Arthur Honegger*; »*L'Amour sorcier*« von *Manuel de Falla*; »Zweites Konzert« in g-moll von Sergei Prokofieff; »Tempo di ballo« von *Romand Manuel*; »Mirages« von *Florent Schmitt*; »Incantation« mit Gesangsolo von *Prokofieff*, ein Werk, zu dem der Komponist durch eine Aufzeichnung in Keilschrift angeregt wurde, die eine Beschwörung gegen die sieben Dämonen bedeutet. — Außerdem hat Kussewitzky noch Werke von Mussorgskij, Strawinskij, Debussy, Borodin dirigiert.

J. G. Prod'homme

PETERSBURG (Leningrad): Unser Musikleben durchlebte eben eine schwere Krise, immer noch eine Folge der Stürme, die über Rußland dahingebraust sind und bis heute sich nicht legen wollen. Es fehlt an Mitteln, an Künstlern und an Kunst, da eine solche sich nicht unter den Fesseln, die ihr von oben angelegt werden, entwickeln kann. Sie geht eben im wahren Sinne nach Brot, womit natürlich nichts Künstlerisches erreicht werden kann, zumal das Brot sich auch nur sehr schwer beschaffen läßt. Die Proletarisierung der Kunst, wonach bei uns schon seit sechs Jahren gestrebt wird, hat, wie es nicht anders zu erwarten war, zu einer Herabdrückung derselben geführt, die schon die Frage gestattet, ob es bei uns überhaupt noch Kunst gibt. Es genügt, die Programme der Konzerte durchzusehen — und konzertiert wird verhältnismäßig viel auf allen Gebieten —, um sich zu überzeugen, daß auf dem Gebiet der Musik nichts produziert wird oder so gut wie nichts, denn die wenigen neuen Erscheinungen, auf die man hie und da stößt, sind nicht der Rede wert. Es sind Versuche junger Hitzköpfe, die totgeboren sind und aus den Grenzen einer kleinen Gemeinde nicht herauskommen. Gerade das Gebiet, das doch von der offiziellen Richtung so bevorzugt wird, ich meine das Volksgebiet, wird gar nicht berührt. Es ist ja auch erklärlich, daß gerade das Kunstleben verkümmern muß in einer Atmosphäre, die nur den Materialismus zuläßt. So ist denn dieses Gebiet allmählich zu einer Wüste geworden, aus der man nur in den Werken früherer Zeiten einen Ausweg findet. Aber auch dieser Ausweg ist erschwert, denn nicht alles darf aufgeführt werden. Das ganze Gebiet des Oratoriums ist verschlossen, desgleichen die Meßliteratur, ja die Neunte kann nur mit größten Schwierigkeiten aufgeführt werden, da der Text teilweise religiös ist. Von den Opern werden ebenfalls allmählich die besten gestrichen, weil sie entweder auch religiöse Anspielungen enthalten oder nicht mehr besetzt werden können. So stirbt langsam die Musik ab, und es wächst kein neues Leben aus den Ruinen. Und doch ist das Bedürfnis nach Musik ungeheuer groß. Jede Gelegenheit, etwas zu hören, wird benutzt, die Sinfoniekonzerte sind brechend voll, die Kammermusikabende nicht weniger, besonders beliebt sind aber Oratorienaufführungen, wenn sie gestattet werden, was bis vor kurzem der Fall war. So war es ein Ereignis, als der russische Akademische Chor hier sich an die Matthäuspassion machte und sie auch viermal unter gewaltigem Zulauf herausbrachte, bis sie untersagt wurde. Über die Aufführung selbst läßt sich so manches sagen. Vor allen Dingen war die russische Übersetzung sehr mangelhaft, und es war ein Glück, daß von den Worten der Chöre, die musikalisch Hervorragendes leisteten, nichts zu verstehen war. Die Solisten (*Erschof* [Evangelist], *Akimowa*, *Andrejew* [Bass] u. a.) waren mit ihrer Aufgabe in stilistischer Hinsicht absolut nicht fertig geworden, mit Ausnahme des Basses, der wirklich eine gute Leistung bot. Am schlimmsten war aber der Evangelist, gänzlich stimm- und stillos. Die Leitung von *Klinoff* zeigte, daß er sich gar nicht in das Werk hineinversetzt hatte, kein Tempo war richtig, die Choräle wurden im russischen Kirchenstil abgesungen und so der Eindruck vollkommen verdorben. Man sah deutlich — Bach ist den Slawen etwas Unverständliches. Kurz vordem war vom neu gegründeten deutschen Chor der »Elias« aufgeführt worden in deutscher Sprache, wiederum unter sehr starkem Zulauf und mit großem künstlerischen Erfolg, Dirigent Professor *Bertoldy*. Es folgte dann die Aufführung des Bekkerschen Oratoriums »Selig aus Gnaden« von demselben Chor, auch in deutscher Sprache und ebenfalls mit großem Erfolg. Solche Aufführungen sind aber neuerdings, wie gesagt, nicht mehr möglich, und es gilt, sich neue weltliche Oratorienliteratur zu verschaffen, um überhaupt irgendwelche Aufführungen veranstalten zu können. In Aussicht genommen sind die »Jahreszeiten«, bei denen es aber auch fraglich ist, ob sie gestattet werden, da auch sie religiöse Chöre enthalten. Der deutsche Chor hat sich zu einer deutschen Musikgesellschaft zusammengetan zur Pflege deutscher Musik, und diese Gesellschaft ist neuerdings nach unendlichen Schwierigkeiten endlich bestätigt worden.

Unter den Konzertereignissen ist vor allen Dingen *Egon Petri* zu erwähnen, der sich hier die Herzen im Sturm erobert hat, trotzdem er sogleich nach einem hierselbst aufgetauchten und als Wunder reklamierten Pianisten *Chorowitz* auftrat. Das meisterhaft durchdachte, abgerundet individuelle Spiel Petris ließ aber bald die Eintagsfliege Chorowitz vergessen machen und zeigte so recht deutlich, was es heißt, wenn ein Meister Meisterwerke vorträgt. Sodann kam *Oskar Fried* und gab einen Beethoven-Zyklus in fünf Konzerten, in welchen alle Sinfonien, zwei Klavierkonzerte (G und Es), das Violinkonzert, die Arien »Ah perfido« und »Fidelio« zum Vortrag kamen. Oskar Fried ist ja eine anerkannte Größe, aber

dennoch wäre es wünschenswert, daß er sein Temperament etwas zügelte, denn die ungewohnt schnellen Tempi, die er durchweg anschlug, ließen so manche Feinheiten verschwinden und Klarheit in der Aufführung vermissen, zumal das Orchester der Philharmonie diesen Anforderungen, insbesondere die Bläser, technisch nicht mehr gewachsen ist. Man ist eben bei den jetzigen Verhältnissen aus der Übung gekommen und hat nicht mehr den künstlerischen Ernst zur Sache. Mit den Solisten wurde Fried nicht immer fertig. Am schlimmsten ging es ihm mit *Fr. Judika*, die das G-dur-Konzert mit eigener, interessanter Auffassung spielte, die Fried wohl nicht zusagte. Das Resultat war ein Versagen des Orchesters in der Begleitung und eine Animosität der Fachgenossen der Solistin gegen Fried, die sich auch in der Presse bemerkbar machte, allerdings in ganz unerhörter und maßloser Weise. Das hinderte aber das Publikum nicht, den Künstler Fried mit immer sich steigernder Wärme zu empfangen, die bei der Neunten zu einem Hitzegrad stieg. Und doch zeigte auch in der Neunten Fried, daß er die Tempi nicht zu meistern versteht. Der Akademische Chor hatte eine ungeheuer schwierige Aufgabe, den temperamentvollen Intentionen des Dirigenten, die schon das Maß des Ästhetischen überschritten, gerecht zu werden. Er erfüllte die Aufgabe technisch glänzend, wie wir es an diesem Chore nicht anders gewöhnt sind, aber das Musikalische litt darunter erheblich. Von den Solisten ist *Fr. Pawlowskaja* (Sopran) hervorzuheben, die im selben Konzert noch die Fidelio-Arie deutsch sang. Die Bläser versagten im »Fidelio« vollständig und beeinträchtigten die Leistung der Solistin in grausamer Weise. Die parteiische Kritik hat Fried jegliches Verständnis für Beethoven abgesprochen und sich damit natürlich eine vollkommene Blöße gegeben, denn außer Nikisch hat noch niemand hier Beethoven so interpretiert wie Fried, und zwar unter so schwierigen Verhältnissen, da doch die orchestralen Mittel lange nicht dem Zwecke entsprachen. *R. Bertoldy*

PRAG: Als Epilog ein Wort zu den Rahmenveranstaltungen des Prager Festes (soweit wir sie nicht schon erwähnt haben). Sie hatten mit dem eigentlichen Fest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik nicht das geringste zu tun und hatten vor allem den Zweck: mit Nachdruck das heimische Kunstschaffen produktiv oder reproduktiv in den Vordergrund zu rücken. Während die tschechischen Musiker eine Rückschau, eine Entwicklung aufzuzeigen hatten, haben die Deutschen die Musik von heute und morgen grell beleuchten wollen. Die *Schönbergsche* Orchesterfassung zweier Bachscher Choralvorspiele hat wieder einmal mit einer technischen Idee experimentiert; bei Bach sollten solche Versuche unterbleiben, ein Dürer-Holzschnitt von Picasso in ein Ölgemälde transponiert, würde Bedenken hervorrufen. *Zemlinskys* »*Lyrische Sinfonie*« hat formal feine Gedanken; Orchesterlieder (Literatur von Tagore) in subtilster Orchestersprache — verbunden durch Orchesterzwischensätze — zeichnen vokal äußerst graziöse Linien in eine freie Sonatenform ein. *Tilly de Garmo*, *Joseph Schwarz* durften neben *Alexander Zemlinsky* an den nicht alltäglichen Ehrungen teilnehmen. Im »Verein für Privataufführungen« hat *Fidelio Finke* mit einem neuen *Klaviertrio* überzeugt. Finke denkt hier schon viel realer als in den übrigen Werken der letzten Zeit, doch gibt es auch da noch viel herbe, in sich gekehrte, verhärmte Partien, die allerdings wuchtigen, temperamentsbesessenen und glühenden Stimmungen zur Seite stehen. *Franz Langer*, *Willy Schweydn*, *Max Alt* gaben sich Mühe, die nicht alltäglichen Schwierigkeiten mit kraftvollem Können zu überwinden. *Erwin Schulhoff*, der in allen Sätteln gerechte, ganz außerordentlich begabte Tonsetzer, hat mit einer an feinen klanglichen Überschneidungen reichen *Klaviersonate* und *Klaviervariationen* älterer Fasson seine Vielseitigkeit wieder vor Augen geführt. Wird sie vertieft werden können, so wird Raffinement und Brillanz (die sich auch im Klavierspiel geltend macht) weniger auffallen. *Viktor Ullmann* und *Bruno Weigl* haben, wesensverschieden, für zwei Zeittypen charakteristische Klavierlieder hören lassen. Die *Deutsche Akademie für Musik* hat in den Komponisten *Franz*, *Czapka*, *Färber* und *Pisarowitz* hoffnungsvoll aufstrebende Talente jüngster Richtung ausgestellt. Eine fast unübersehbare Fülle von Liedschöpfungen haben die tschechischen Komponisten in durchwegs respektablen Wiedergaben vorführen können, allein die Bekanntschaft mit *B. Vomáčkas Zyklus* »*1914*« rechtfertigte die beiden Konzerte, in denen *K. B. Jirák* und *L. Vycpálek* mit wertvolleren Werken hätten vertreten sein können. Einen Sondergenuß bereitete der *Prager Lehrergesangverein* mit unglaublich dramatisch aufwühlenden Chorkompositionen von *L. Janáček*, *J. Kunc* und *K. Křička* über soziale Texte. Hier sehe ich einen neuen Weg für den Männergesang: kom-

positorisch und in der Wiedergabe. Solches Singen mußte Soloproben zur Voraussetzung haben; der Dirigent *M. Doležil* leitet die durchweg auswendig singenden Sänger mit großer Bildkraft und einer musikalischen Intensität, die unvergeßlich bleibt. Repräsentativ waren die vornehmen Konzerte des *Staatskonservatoriums* und die von *W. Talich* meisterlich dirigierten sinfonischen Dichtungen »*Mein Vaterland*« von *F. Smetana*. Die Geigerin *Erwine Brokeš* und *Erwin Schulhoff* vereinigten sich, um an neuen Violin-Klaviersonaten von *E. Axmann*, *G. Goossens* und *E. Schulhoff* für ihre großen Virtuosenbegabungen zu werben; auch den Werken ist ausgesprochene Individualität zuzusprechen. Der »*Verein für moderne Musik*« hat rückblickend von Smetana bis Jirák das Emporblühen einer gemäßigt modernen, aber urmusikalischen Kammerkunst nachgewiesen. *A. Hábà* war mehr als ein Gipfel der Sensation: als er nach einem sachlichen Vortrag über Vierteltöne seine geistvoll begründete neue Theorie an einem Vierteltonflügel (erbaut von Firma A. Foerster, Georgswalde) praktisch durch *J. Heřman* darstellen ließ. Immerhin ist die Idee mit Vorsicht aufzunehmen.

Erich Steinhard

RIGA: Unter den Konzerten ragten die von *Artur Schnabel* und *Nikolai Orlow* hervor. Artur Schnabel spielte Beethoven und deutsche Romantiker, Orlow Liszt, Skrjabin, Chopin. Aus dieser Programmzusammenstellung geht bereits die Wesensverschiedenheit der beiden Pianisten hervor. Über alles erhaben und voll persönlichen Erlebens war Schnabels Gestaltung der letzten Beethovenschen Sonaten. Bei Orlow ist alles Hingegebenheit an zauberhaften Klang, an weiche Stimmung. Doch fehlt ihm das Letzte der Gestaltung, das aus Schnabels Spiel spricht. Drei hervorragende Sängerinnen weilten bei uns: *Lula Mysz-Gmeiner*, *Eva Lißmann-Jekelius* und *Ellen Overgaard*. Auch hier drei Vertreterinnen verschiedener Gesangs- und Vortragsstile. Eine jede vollendet in ihrer Art und doch alle drei durch Welten voneinander getrennt. — *Oskar Fried* leitete ein Sinfoniekonzert in der Nationaloper und brachte als Neuheit für Riga Ravels Sinfonische Fragmente »Daphnis und Chloe«, von denen die zwei ersten den ganzen Zauber impressionistischer Klangmalerei entfalten. Neu für Riga war auch Hindemiths Streichquartett, op. 16, das wir in einem Konzert des Konservatoriumquartetts (Prof. *Metz*, die Herren *Arnit*, *Jung*, *Osolin*) hörten. Das Werk erregte lebhaftes Interesse. Die Schönheiten des zweiten und dritten Satzes kamen zur vollen Geltung und ließen neben freudigem Musikantentum auch Hindemiths Fähigkeit zu seelischer Vertiefung erkennen, wie sie bei ihm in gleichem Maße wohl selten zu finden ist. Eine ganze Reihe einheimischer Konzerte vervollständigt das Bild. Besonders hervorgehoben seien zwei romantische Liederabende des Tenors *Paul Sachs*. Wir hörten ferner Lieder von Medin und Kalnin, zweier Komponisten, die sich einer großen Beliebtheit erfreuen. Liedkompositionen, die fraglos unter dem Einfluß des russischen Liedes stehen. Bei Kalnin störten mich die stereotyp auftretenden abrupten oder »hängenbleibenden« Schlüsse. Die *Uraufführung* eines Oratoriums unseres Domorganisten *Harald Creutzburg*, »Das Licht der Welt«, brachte uns ein Werk, in dem sich der Komponist, trotz mancher gelungenen stimmungsvollen Einzelheit, noch nicht zu einer einheitlichen und persönlichen Gestaltung erhebt.

Alexander Maria Schnabel

TEPLITZ-SCHÖNAU: Seit der Eröffnung des Stadttheaters hat außer der tschechischen Philharmonie aus Prag, die unter *Talichs* trefflicher Leitung im Theater Smetanas Zyklus »Mein Vaterland« hervorragend spielte, kein Künstler konzertiert. Das musikliebende Publikum kämpft um den Weiterbestand unserer Sinfoniekonzerte, die infolge der ungeheuren Überlastung des städtischen Kurorchesters durch den Theaterbetrieb bedroht erscheinen. Während der Sommermonate werden alle 14 Tage Sinfoniekonzerte stattfinden, doch ist zu hoffen, daß Musikdirektor *O. K. Wille* auch in den anderen Konzerten sinfonische Musik in den Mittelpunkt stellen wird. Er hat durch die zwei Jahre seiner hiesigen Tätigkeit unermüdlich gearbeitet und, allen Nörglern zum Trotz, sein Ziel fest im Auge behaltend, einen großen Kreis von Freunden für sinfonische Musik zu begeistern verstanden, die seine Arbeit auch zu schätzen wissen. Über seine Tätigkeit im ersten Jahre wurde im Augustheft des vorigen Jahrganges berichtet. Unter Willes Leitung verrichtete auch dieses Jahr das Orchester wieder erstaunliche Arbeit, die Anlaß zu einigen Betrachtungen gibt: In 375 Konzerten kamen 2398 Werke zur Wiedergabe, von denen 1638, also mehr als zwei Drittel nur einmal gespielt wurden. 17 Werke gelangten in diesem Jahre zur

Erstaufführung. Diese Zahlen beweisen das Bestreben Willes, dem Hörer möglichst viele Werke zu vermitteln und ihn mit der umfangreichen Musikliteratur bekannt zu machen. In den 14 Sommer-Sinfoniekonzerten traten die Herren *Czerny*, *Löwenthal*, *L. Kraus*, *Witek*, *Sinn*, *Grund* und *Lehrer*, die alle Mitglieder unseres Kurorchesters sind, als Solisten hervor. Die Programme dieser Konzerte waren naturgemäß leichter gehalten — ein großer Teil dieser Konzerte wird im Freien gespielt —, dabei aber abwechslungs- und farbenreich. Öfter als einmal sind nur die Namen Beethoven, Brahms, Mendelssohn, Richard Strauß und Sibelius in den Programmen vertreten. Anders die Winter-Sinfoniekonzerte: Beethoven steht mit 8, Mozart mit 6, Bach, Haydn, Brahms und Bruckner mit je 3, Mendelssohn, Schubert, Schumann und Reger mit je 2 und Tschaikowskij mit 4 Werken auf den Vortragsfolgen dieser Konzerte; die übrigen Komponisten, deren Werke zu Gehör gebracht wurden, sind nur einmal vertreten. Die Programme der populären Konzerte zeugen von ernster Musikpflege, so daß das Orchester auch hier seine kulturelle Aufgabe erfüllt hat und ihm und seinem Leiter die vollste Anerkennung gezollt werden muß. Auch Werke tschechischer Komponisten, wie Smetana, Dvořak, Suk und Fibich gelangten öfters zur Wiedergabe, so daß es verwunderlich anmuten muß, daß die »Smetana-Gedenkfeier« am 2. März nicht für alle Musikfreunde eine Selbstverständlichkeit war. Zum Gesamtbild über das Teplitzer Musikleben gehört auch die Erwähnung der selbständigen Solistenkonzerte. Die Konzertdirektion Adler lud folgende Solisten ein, die uns eine Fülle von künstlerischen Genüssen boten: *Enderlein*, das *Berliner Trio*, *Hubermann*, *Slezak*, *Přihoda* (dreimal), *Josef Langer*, *Hilde* und *Margit Lang*, *Pfitzner* und *Cida Lau*, *Sauer*, *Kotzian*, *Keußler* und *Heß*, *Duhan*, *Grimmer*, *Gutheil-Schoder*, *Marteau* und *Zemlinsky* und den Negertenor *Hayes*; außerdem konzertierten noch *d'Albert*, *Siems*, *Reichert* und *Irene Koch* (zwei Klaviere), *Clewing*, *Rüdiger* und *Chitz*. *Robert Gabriel*

VALPARAISO: Die von Mai bis September dauernde Wintersaison Valparaisos brachte gleich zu Anfang zwei chilenische Klavierkünstler *Claudio Arrau* und *Armando Palacios*, die aus Berlin zurückkehrten. Außerdem den großen, deutschen Geigenvirtuosen *Willy Burmester*. — Palacios gab in Santiago und Valparaiso eine Reihe sehr erfolgreicher Konzerte. Mit dem Chilenen *Enrique Soro*, der gleichfalls in Berlin zwecks Musikstudiums sich aufhielt, und der auch als Komponist einen Namen hat, gab Palacios mehrere große Sinfoniekonzerte. — *Claudio Arrau* wurde dieses Mal nicht so überschwenglich gefeiert wie vor drei Jahren, gab aber eine Reihe sehr erfolgreicher Konzerte. Er spielte ziemlich willkürlich in Auffassung und Tempi. Sein großes, umfassendes Können zeigt jedoch die sorgfältige Schulung und vorzügliche, musikalische Ausbildung, die er in Berlin erworben. Auf seinem Programm standen Bach: Preludio und Fuge, Beethoven op. 87, Skrjabin op. 5, Schumann op. 11, Debussy, Chopin, Liszt, Ravel u. a. m. — *Willy Burmester* war zum erstenmal in Chile und feierte große Triumphe. Besonders die Deutschen freuten sich, einen echt deutschen Meister zu hören. Willy Burmester konzertierte in Santiago und Valparaiso und wird auch den Süden Chiles bereisen (Valdivia). Sein Begleiter am Flügel *Franz Rupp* war in dieser Eigenschaft vorzüglich. Er fand auch als Solist lebhaften Beifall. — Leider brannte in der Nacht vom 27. Mai das große Munizipaltheater in Santiago teilweise ab, was für die durchreisenden Künstler allerlei Schwierigkeiten mit sich bringt, da in Santiago wie auch hier in Valparaiso kein eigentlicher großer Konzertsaal vorhanden und die Konzerte im Theater stattfinden. *Elsa Hartog*

✶ ZEITGESCHICHTE ✶

NEUE OPERN

ESSEN: *Cyril Scotts* neue Oper »*Der Alchimist*« wurde vom Stadttheater in Essen zur *Uraufführung* erworben.

KOBURG: Das Landestheater bringt in der kommenden Spielzeit die *Uraufführung* von *Kienzls* Oper »*Hassan der Schwärmer*«.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Die Staatsoper wird unter anderen folgende Werke bringen: *Křenek:* »Die Zwingburg« (Uraufführung); *Berg:* »Wozzek« (Uraufführung); Pfitzners »Rose vom Liebesgarten«; Schrekers »Ferner Klang«; Meyerbeers »Afrikanerin«; Donizettis »Liebestrank« u. a. werden neu einstudiert. Ballettmeister Terpis studiert zwei neue Ballette ein, die gleichzeitig Uraufführungen sind: »Die Nächtlichen« von *Egon Wellesz* und »Der Leierkasten« von *Kool.* — Die zehn Konzerte der Staatskapelle stehen unter Leitung von *Erich Kleiber.*

Die *Große Volksoper* plant für die Spielzeit 1924/25 folgende Werke: *Mozarts* »Don Giovanni«, »Figaros Hochzeit« und »Zauberflöte«; *Wagners* »Tannhäuser«, »Meistersinger« und »Götterdämmerung«; *Rudi Stephan:* »Die ersten Menschen«; *Paul Hindemith:* Drei Einakter; *Gounod:* »Margarete«; *Massenet:* Manon«; *Dukas:* »Ariane und Blaubart«; *Ravel:* »Die spanische Stunde«; *Mussorgskij:* »Chowanschtschina«; *Tschaikowskij:* »Pique dame«; *Strawinskij:* »Petruschka«; *Bartók:* »Der holzgeschnitzte Prinz« und »Herzog Blaubarts Burg«; *Janaček:* »Katja Kabanowa«.

DARMSTADT: *Julius Weismanns* Oper »Schwanenweiß«, die bereits in Duisburg-Bochum und Freiburg i/Br. mit Erfolg in Szene ging, wird vom Hess. Landestheater als Eröffnungsvorstellung der neuen Spielzeit vorbereitet; die nächste Erstaufführung ist am Stadttheater in Halle.

DORTMUND: Das *Stadttheater* brachte in der vorigen Spielzeit folgende Opern heraus: *Hans Steiner* »Der Wolf und die sieben jungen Geißlein« (Uraufführung). Ferner als Erstaufführungen Korngolds »Tote Stadt«, Noetzels »Meister Guido«, Rezniceks »Ritter Blaubart«. *Neueinstudierungen waren:* Zauberflöte, Legende von der heiligen Elisabeth, Die toten Augen, Bajazzo, Cavalleria rusticana, Butterfly, Mona Lisa, Feuersnot, Salome, Elektra, Tristan, Ring, Lohengrin, Carmen, Margarete, Die Jüdin, Traviata, Mignon, Undine, Die lustigen Weiber, Verkaufte Braut.

DÜSSELDORF: Intendant *Becker* und Operndirektor *Erich Orthmann* planen für die Spielzeit 1924/25 folgende Werke:
Uraufführungen: Zemlinsky: »Kleider machen Leute«; *Malipiero:* »L'Orfeide«; *Viebig:* »Die Môra«.
Erstaufführungen: Gluck: »Alkeste«; *Mozart:* »Idomeneo«; *Weber:* »Oberon«; *Schreker:* »Der ferne Klang«; *Schuster:* »Der Dieb des Glücks«; *Ettinger:* »Judith«; *Puccini:* »Gianni Schicchi«; *d'Albert:* »Die Abreise«; *Halevy:* »Der Schicksalstag«.
Neueinstudierungen sind: »Meistersinger«, »Joseph in Ägypten«, »Entführung«, »Cosi fan tutte«, »Figaro«, »Zauberflöte«, »Othello«, »Salome«, »Rosenkavalier« u. a. m.

KAISERSLAUTERN: Am Stadttheater geht als erste moderne Oper der kommenden Spielzeit *Robert Hernrieds* Einakter »Die Bäuerin«, Text von Clara Viebig und Richard Batka, in Szene, der auf der gleichen Bühne im Vorjahre erfolgreich zur Uraufführung gelangt war.

KÖLN: *E. W. Korngolds* Musik zu Shakespeares Lustspiel »Viel Lärm um Nichts« wurde von Gustav Hartung für das Städtische Schauspielhaus erworben, ferner gelangt das Lustspiel mit der Korngoldschen Musik an den Stadttheatern in Osnabrück, Brünn, Aussig sowie in Dresden zur Aufführung.

MANNHEIM: Das Nationaltheater (Intendant *Francesco Sioli*) bringt unter Leitung von *Richard Lert* in der Spielzeit 1924/25 folgende *Uraufführungen*: »Taifun« von *Szanto*, »Orfeo« von *Monteverde* und »Prinz Igor« von *Borodin.*

MÜNCHEN: Für die Spielzeit 1924/25 sind folgende Opern geplant:
Uraufführungen: Walter Braunfels: »Don Gil von den grünen Hosen«; *Georg Vollerthun:* »Island-Saga«; ferner die deutschen Uraufführungen von Beethovens »Ruinen von Athen« und »Geschöpfe des Prometheus« in der Bearbeitung von *Strauß* und *Hofmannsthal.*
Neueinstudierungen sind einige Wagner-Opern, »Don Juan« und »Zauberflöte«, Cornelius' »Barbier von Bagdad«, Pfitzners »Palestrina«, »Don Juans letztes Abenteuer« von Graener, »Meister Guido« von Noetzel, »Vier Grobiane« von Wolf-Ferrari u. a. m.

ROSTOCK: Dem Intendanten des Rostocker Stadttheaters, Dr. *Ludwig Neubeck*, ist es gelungen, *Richard Strauß* für ein zwei-

maliges Gastspiel zu gewinnen. Der Meister wird im Rahmen einer Morgenfeier ein *Konzert* und in einer Abendaufführung die »*Elektra*« dirigieren. Die Gastspiele finden im Oktober statt, da in diesem Monat der Komponist zur Einstudierung seines neuen Werkes »*Intermezzo*«, das ebenfalls in Rostock zur Aufführung gelangen wird, in Deutschland weilt.

STOCKHOLM: Die Kgl. Oper bringt in der neuen Spielzeit einen *Mozart-Zyklus* (Entführung, Figaro, Don Juan, Zauberflöte), *Wagners* »Ring des Nibelungen«, *Schillings* »Mona Lisa« und *Erlangers* »Noël« neueinstudiert heraus.

KONZERTE

AMSTERDAM: Die Dirigenten des *Concertgebouw* sind für diese Spielzeit *Willem Mengelberg, Karl Muck, Bruno Walter.*

BERLIN: *Conrad Ansorge* hat ein neues Klavierkonzert op. 28 beendet, das unter solistischer Mitwirkung des Komponisten am 10. November in München zur Uraufführung gelangt.

FRANKFURT a. M.: *Paul Hindemith* arbeitet zur Zeit an einer zweiten Kammermusik für 14 Instrumente mit obligatem Klavier. Das Werk wird im Oktober in einem Museumskonzert unter Hermann Scherchen und mit Emma Lübbecke-Job als Solistin seine *Uraufführung* erleben.

MARBURG, L.: Das Collegium musicum, gelegentlich auf 60 Musiker verstärkt, hat seit vorigem Sommer zur Aufführung gebracht 1. mit dem Konzertvereins-Chor: Bach: Matthäus-Passion, Solokantate: O Ewigkeit; Händel: Herakles, Judas Makkabäus; Mozart: Requiem. 2. Allein: Corelli und Händel: Concerti grossi; Mozart: Sinfonie g-moll; Beethoven: 5. Sinfonie, Violinkonzert, Egmont-Ouvertüre; Schubert: Sinfonie h-moll; Wagner: Meistersinger-Vorspiel; Draeseke: Vorspiel zu Herrat; Bruckner: 4. Sinfonie.

NEUYORK: Der Urheber des Sachverständigengutachtens General *Charles G. Dawes* ist neuerdings auch als Komponist hervorgetreten. Eine »Melodie« für Geige und Klavier hat *Fritz Kreisler* in sein Repertoire aufgenommen.

PLAUEN: Der *Lehrergesangverein Plauen* wird *Walter Böhmes* neues Oratorium »Die Jünger« demnächst zur *Uraufführung* bringen. Die Hauptpartie (Jesus) singt *Valentin Ludwig.*

STUTTGART: Zu Beginn der nächsten Saison wird *James Simons* Bläsersextett in Stuttgart, München und im Haag gespielt werden; in Stuttgart kommt auch seine Motette »Der Tod ist groß« durch Hugo Holles Madrigalvereinigung zu Gehör.

WIEN: Die *Wiener Philharmoniker* planen eine Tournee durch Deutschland. Sie wollen zunächst Süd- und Westdeutschland aufsuchen und unter Leitung *Bruno Walters* Konzerte in München, Nürnberg, Karlsruhe, Mannheim und Köln geben.

TAGESCHRONIK

Zum *Präsidenten der Berliner Akademie* ist für das Amtsjahr vom 1. Oktober 1924 bis 30. September 1925 wiederum *Max Liebermann* gewählt worden. Als Stellvertreter des Präsidenten wurde *Georg Schumann* wiedergewählt.

Die Orchestermusikerschule der Staatl. Akadem. Hochschule für Musik hat Vorklassen eingerichtet, in denen Schüler im Alter von 14—16 Jahren aufgenommen werden können. Die Aufnahme in die Anstalt, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, die jungen Leute in mindestens dreijährigen Kursen bis zur Reife für den Eintritt in den Beruf bzw. zum Eintritt in die Jnstrumentalklassen der Hochschule zwecks solistischer Weiterbildung zu führen, ist abhängig von dem Ergebnis einer Eignungsprüfung. Anfragen und Anmeldungen sind an den Deutschen Musikerverband, Berlin SW 11, Bernburger Straße 31, zu richten.

Im Schloß zu Weimar ist das dem Staate Thüringen von der Witwe des Meisters zum Geschenk gemachte *Reger-Archiv* nunmehr in zwei Räumen aufgestellt und der Öffentlichkeit zugängig gemacht worden.

Für den Volksschullehrer Prof. Dr. h. c. *Carl Eitz*, den Erfinder des Tonwortes und Bahnbrecher für die allgemeine musikalische Volksbildung, soll ein schlichtes, würdiges *Grabmal* geschaffen werden.

Zur dauernden Sicherung der *Göttinger Händel-Festspiele*, die seit 1920 bereits vier Opern Händels den Theatern des In- und Auslandes wiedergewonnen haben, hat sich eine *Gemeinde der Händel-Festspiele* gegründet, die möglichst einen Zusammenschluß aller Händel-Freunde bezweckt. Auskunft durch die Geschäftsstelle: R. Kuhnhardt, Göttingen, Theaterstraße 23.

Moritz Moszkowski, Mitglied der Berliner Akademie der Künste, wurde 70 Jahre alt. Er lebt seit vielen Jahren in Paris und ist heute schwer leidend.

Verband Deutscher Klavierhändler: Anläßlich des 25jährigen Verbandsjubiläums ist der Mitbegründer, *Hofrat Stadtrat Franz Plötner*, In-

haber der Firma F. Ries, Dresden, für seine 25jährige ununterbrochene Tätigkeit als Vorstand und zuletzt als Vorsitzender, zum *Ehrenvorsitzenden* ernannt worden.

Max Auer, dem Bruckner-Forscher und -Biographen, wurde auf Vorschlag der *Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst* in Wien vom österreichischen Bundespräsidenten der Titel Professor hon. causa verliehen.

Der badische Staat hat den bisherigen Freiburger Musikdirektor *Franz Philipp* zum Direktor des badischen Konservatoriums für Musik in Karlsruhe ernannt. Der bisherige Direktor des Karlsruher Konservatoriums *Heinrich Kaspar Schmid* folgt einem Ruf nach Augsburg.

Beim Wettbewerb um den *Rom-Preis* in Paris errang *Robert Dusaut*, Schüler von Ch. Widor, C.Fauchet und Bütter, den ersten Großen Preis; Edmond Gaujac den zweiten; mit einer rühmenden Erwähnung wurde *René Guillon* ausgezeichnet.

Ernst Praetorius wurde zum Nachfolger Julius Prüwers als Generalmusikdirektor ans Deutsche Nationaltheater in Weimar verpflichtet.

Selmar Meyrowitz wurde an Stelle des aus dem Verband der Staatsoper ausscheidenden Ernst Praetorius als Kapellmeister verpflichtet.

Kapellmeister *Oskar Braun* ist an das Stadttheater in Leipzig engagiert und der Staatskapellmeister *Erich Band* in Stuttgart ist zum Generalmusikdirektor der Stadt Halle ernannt worden, hat als solcher die Leitung der Oper und wird auch Sinfoniekonzerte in Halle dirigieren.

Georg Kniestädt wurde als Konzertmeister an die Berliner Staatsoper verpflichtet.

Der Cellist *Joachim Stutschewsky* verläßt die Schweiz, wo er zehn Jahre als Solist und Lehrer gewirkt hat, um nach Wien überzusiedeln. Stutschewsky hat den Ruf an das neu gegründete »*Wiener Streichquartett*«, das sich vornehmlich der Pflege moderner Musik widmen will, angenommen.

Eine Tochter Bruno Walters, *Lotte Walter*, ist als *Soubrette* an das Städtische Opernhaus *Hannover* verpflichtet worden.

Kammersänger *Hanns Nietan*, der Opern-Regisseur des *Dessauer* »Friedrich-Theaters«, promovierte Ende Juli bei der philosophischen Fakultät der Universität *Halle a. S.* zum Dr. phil. mit einer musikwissenschaftlichen Abhandlung über »Die Buffo-Szenen der spätvenezianischen Oper (1680—1710)«.

TODESNACHRICHTEN

BRIXEN: Im Alter von 72 Jahren verschied *Ignaz Mitterer*, Chormeister und Musikdirektor der Kathedrale. Von 1882 bis 1885 wirkte Mitterer als Domkapellmeister in Regensburg. Als Komponist gehörte er zu den ernsten Pflegern des Palestrina-Stils; er hat auch Palestrinas Missa papae Marcelli vierstimmig bearbeitet.

BRÜSSEL: *Victor Hahillon*, der Begründer des Brüsseler Museums für Musikinstrumente, ist gestorben. Der fünfbändige Katalog seines Museums, das in kümmerlich engen Räumen untergebracht ist, genießt namentlich bei den deutschen Musikwissenschaftern große Hochschätzung.

FLORENZ: Am 25. August starb der Komponist *Renato Brogi*, geb. 1873 in Sesto Fiorentino. Er schrieb 3 Opern, *La prima notte* (Florenz 1893. Steiner-Preis in Wien), *Oblio* (Florenz 1894) und *Isabella Orsini* (Florenz 1919), 2 Operetten und Kammermusik.

FRANKFURT a. M.: Im 46. Lebensjahre ist hier Justizrat Dr. *Friedrich Sieger* verschieden, der seit mehr als 20 Jahren *Vorsitzender der Frankfurter Museumsgesellschaft* war. Es ist ihm vor allem zu verdanken, daß die Gesellschaft im musikalischen Leben Frankfurts eine Führerstellung einnahm und u. a. Künstler wie Mengelberg und Furtwängler als Dirigenten berufen konnte.

KREMS b. Linz: Der Kapellmeister und Komponist *Ludwig Muther*, bekannt geworden durch seine Lautenlieder, ist gestorben. Muther hatte früher längere Zeit als Dirigent in Rosario in Argentinien und an der deutschen Singakademie in Buenos Aires gewirkt; nach Europa zurückgekehrt, wurde er als Kapellmeister an das Theater an der Wien berufen; später lebte er nur mehr seinen Kompositionen.

MAILAND: Am 30. Juli starb der Textdichter und Opernleiter Carlo d'Ormeville, geb. 1842 in Rom. Er leitete 1871—1885 die italienischen Opernunternehmungen in Kairo und Buenos Aires, schrieb u. a. die Texte zu »Loreley« von Catalani und »Ruy Blas« von Marchetti und war zuletzt Theateragent und Herausgeber der »Gazzetta teatrale«.

MÜNCHEN: Der Organist *Ludwig Felix Maier* verschied im Alter von 58 Jahren.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Dohnanyi, E. v.: op. 25 Variationen über ein Kinderlied. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

b) Kammermusik

Delaye, Georges: La terre natale, poème p. Viol. et Piano. Evette & Schäffer, Paris.

Dohnanyi, E. v.: op. 15 Quartett (Des) f. 2 Viol., Br. und Vcell. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

Dvořak, Ant.: op. 48 Sextett; op. 77 Quintett (G.) dsgl.

Gruenberg, Louis: op. 18 Second Sonata (C) f. Viol. and Piano. Univers.-Edit., Wien.

Křenek, Ernst: op. 20 Streichquartett Nr 3 (atonal). Univers.-Edition, Wien.

Kunč, Pierre: Sonate p. Alto et Piano. Evette & Schäffer, Paris.

Pillney, Karl Hermann (Köln): Musik f. Klav., Viol., Bratsche u. Vcell, noch ungedruckt.

Racky, Rudolf (Frankfurt a. M.): op. 7 Streichquartett, noch ungedruckt.

Rechnitzeř-Möller, Henning: op. 42 Tagebuchblätter f. Viol. u. Pfte. Raabe & Plothow, Berlin.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Křenek, Ernst: op. 18 Konzert (Fis) f. Klav. Univers.-Edition, Wien.

Mareo, Erič: Stories without words p. Pianof. Augener, London.

Martin, Rob. Charles: op. 113 Petite Suite (G) p. Piano. Heugel, Paris.

Mozart: Sinf. concertante f. Viol. u. Br. mit Orch. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

Niemann, Walter: op. 95 Moderne Miniaturen f. Pfte. Simrock, Berlin.

Pedrell, Carlos: A Orillas del Duro. Sur les bords du Douero. Suite p. Piano. Eschig, Paris.

Reger, Max: op. 81 Variationen und Fuge über ein Thema von Bach. Für Klav. u. gr. Orch. bearb. von Karl Hermann Pillney (Köln), noch ungedruckt.

Ricci-Signorini, A.: Lento doloroso, Andante affettuoso, Agitato commosso p. Vcello e Pfte. Carisch, Milano.

Schreiber, Fritz: op. 32 Siebzehn kleine Klavierstücke. Univers.-Edition, Wien.

Sonnen, Otto: op. 3 Drei Klavierstücke: Intermezzo (C), Ländler, Intermezzo (c). Sulze & Galler, Stuttgart.

Willner, Artur: op. 25 Tanzweisen f. Pfte. Univers.-Edition, Wien.

Wladigeroff, Pantscho: op. 15 Drei Klavierstücke (Prélude, Herbstelegie, Humoreske). Ders. Verl.

II. GESANGSMUSIK

a) Oper

Racky, Rudolf (Frankfurt a. M.): Traumbuche. Dichtung von Anton Rudolph (Karlsruhe), noch ungedruckt.

b) Sonstige Gesangsmusik

Coppola, P.: Dix poëmes arabes extraits du »Jardin des caresses« de Franz Toussaint p. Ms. ou Bar. et Piano. Ricordi, Milano.

Cossart, Leland A.: op. 30 Meereslieder. 9 Gesänge f. Bariton und Pfte. Foetisch, Lausanne.

Francke, F. W.: Der Jüngling zu Nain. Ein bibl. Bild. Für gem. Chor, Alt-Solo, Orch. u. Org. Gerdes, Köln.

Gmeindl, Walter: op. 7 Gesang der Idonen. Eine Hymne f. Frauenchor und Orch. Univers.-Edition, Wien.

Grießbach, Wolfram: Fünf Lieder f. Gesang mit Pfte. Raabe & Plothow, Berlin.

Hauer, Josef: op. 21 Hölderlin-Lieder. Schlesinger, Berlin.

Herberigs, Robert: La chanson d'Eve p. chant et Piano. Paul Struyf, Gand.

Kahn, Robert: op. 75 Lieder f. 3st. Chor. Simrock, Berlin.

Kodály, Zoltán: Zwei Männerchöre. Univers.-Edit., Wien.

III. BÜCHER

Liuzzi, Fernando: Estetica della musica. La Voce, Firenze.

Violon, Le, Les violonistes et la musique du Violon du 16. au 18. siècle. Par Arthur Pougin. Fischbacher, Paris.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

WAGNER-STUDIEN

VON

PAUL BEKKER-HOFHEIM

Im Verlauf meiner *Wagner*-Darstellung bin ich dazu gelangt, mit einer Reihe besonderer Begriffsprägungen zu arbeiten. Für den aufmerksamen Leser erklären sie sich zwanglos aus der gedanklichen Entwicklung des Ganzen, rechtfertigen im einzelnen aber vielleicht noch eine breitere Ausführung, als sie dort zu geben war. Indem ich hier versuche, verschiedene solcher Einzelheiten zu erörtern, möchte ich damit den Leser zu genauer Beachtung dieser Erscheinungen und zur selbständigen Weiterbetrachtung anregen. Dieses und jenes mag gelegentlich schon früher gestreift worden sein, es ist mir aber keine Arbeit bekannt, in der die nachfolgend erwähnten Beobachtungen aus einem einheitlichen Gesichtspunkte erfaßt worden wären. Für mich selbst bedeuteten sie Vorarbeiten, die sich später in die Gesamtdarstellung lösten, wie sie das Buch gibt. Ich setze daher voraus, daß der Leser dieser »Studien« das Buch kennt, auf das sie Bezug nehmen, und ich setze vor allem voraus, daß er sich mit dem Grundgedanken dieses Buches: der »Handlung aus der Musik« oder, wie Wagner formuliert, der »ersichtlich gewordenen Tat der Musik« vertraut gemacht hat. Wer festhält an einer irgendwie literarisch dramatischen, poetisch handlungsmäßigen, philosophisch gedanklichen Auffassung des Wagnerschen Kunstwerkes, dem hat weder mein Buch, noch diese Studienreihe etwas zu sagen. Er tut wohl daran, beides beiseite zu lassen, denn das Ergebnis der Beschäftigung damit könnte doch nur ein Mißverstehen sein. Wer aber geneigt ist, die Idee der »Handlung der Töne und Tonbeziehungen« zu akzeptieren, d.h. die dramatische Aktion bei Wagner zu erkennen als beruhend auf visueller Erfassung des Klanggeschehens, die zu bühnenhafter Darstellung zwingt — wer diese Grundauffassung teilt, mag in den folgenden Einzelausführungen manches näher begründet finden, was im Buch nur als Ergebnis verwendet ist. Ich bringe diese Ausführungen hier ohne systematische Ordnung, lediglich als episodische Nachträge oder Anhangsbemerkungen.

1. DIE STEIGENDEN UND FALLENDEN SCHREITTYPEN DER MELODISCHEN BEWEGUNG

Die Auffassung der dramatischen Aktion als » Handlung der Töne und Tonbeziehungen « bedingt, daß die melodischen Erscheinungen vom Schaffenden als handlungsfähige Potenzen erkannt und geformt werden, nicht also als »Themen«, sondern als Handlungsenergien, Klanggestalten. Sie bewegen sich gemäß den Gesetzen des Erscheinungslebens, und ihre Verwendung für den Aufbau des musikalischen Organismus wird bestimmt durch ihre Fähigkeit der Bewegungsveranschaulichung. Der Drang zu drastischer Gestaltung

solcher melodischer Bewegungscharaktere beherrscht die Entwicklung der melodischen Formung bei Wagner. Diese Bewegungscharaktere haben nichts zu tun mit malenden Tonsymbolen. Sie sind nicht illustrativ empfunden, sondern sind melodische Charaktertypen. Ihre erste Prägung geschieht rein intuitiv, geradeso wie die Prägung eines szenischen Charakters. Diese ursprüngliche Intuition bleibt grundlegend für das gesamte Schaffen und kehrt in den verschiedenen Werken geradeso wieder, wie die szenischen Charaktere als intuitiv erfaßte Ausdruckstypen sich in variierten Umbildungen wiederholen. In der einfachsten Form erscheinen die melodischen Typen als stufenweis auf- und abwärtsschreitende Bewegungscharaktere, ich habe auf ihr erstes Hervortreten gelegentlich der Besprechung der »Feen« verwiesen. Der Einleitungschor beginnt mit einer melodischen Gestaltung, die das ganze Schaffen Wagners durchzieht:



Die gleiche Bildung kehrt, rhythmisch sinnentsprechend geändert, als zweifellos bewußte Bezugnahme auf den Anfang im letzten Finale wieder:



Das Charakteristische dieser melodischen Gestalt besteht in der stufenweisen Hebung von der Dominante zunächst zur Oktave, dann, im nochmaligen Anlauf, zur Dezime, also in der gleichsam quartsextakkordhaft geordneten Aufstieglinie. Die gleiche Gestalt kehrt wieder in der Friedensboten-Introduktion, jetzt durch Wechselnoten und chromatische Einschaltungen in der Bewegung bereichert:



In der Bewegung wieder vereinfacht, dafür in der melodischen und harmonischen Struktur reifer und charaktervoller modelliert erscheint der gleiche Typus im Holländer-Duett:



Die ersten acht Takte beschränken sich melodisch auf den zweimaligen Anstieg von der Dominante zur None, der harmonisch durch die neue Ausweichung

zur Dominante von cis-moll gesteigert wird. Erst die Parallel-Periode bringt mit dem Aufschwung zur Dezime die melodische Gipfelung, die nun den früheren Bildungen gegenüber mit ungleich stärkerer Intensität den Bewegungsimpuls der Klanggestalt verdeutlicht. Diese wird im Verlauf des Duettes noch anderen Wandlungen unterworfen. Die Rede des Holländers überträgt sie nach Moll:



Von hier aus wechselt sie nach Cis-dur, als neue Steigerung statt der großen die kleine Dezime einsetzend:



Auffallend ist, daß dieser melodische Typus in den »Feen«, im »Rienzi« wie im »Holländer« jedesmal im Grundcharakter von E-dur gebracht wird und im »Holländer« Abweichungen nur innerhalb des E-dur-Kreises zeigt. Die Wahl der Tonart hängt fraglos mit dem Ausdrucksakzent zusammen. Dies bestätigt auch eine Erscheinung des gleichen Charakters im »Tristan«:



Die Wiederaufnahme des Arindal-Grußes ist unverkennbar, wie sich andererseits die Auflösung der ursprünglichen Geradlinigkeit zum Barock in der veränderten rhythmischen Struktur zeigt. Erscheint die Gestalt hier, in der Nachtszene, in As-dur, so kehrt sie im 3. Akt in ihre eigentliche Tonart, E-dur, zurück. In dieser Form entfaltet sie auch den ihr hier eingeschlossenen Bewegungsreichtum:



Der Grundimpuls der stufenweisen Hebung von h über e nach gis wird durch den sofort anschließenden zweiten Sextensprung e—cis gleichsam im Kern nochmals erfaßt und als Steigerung hinzugefügt. Wieder völlig befreit von den exklamativen Elementen des Tristan-Stiles, auf die einfachsten Grundzüge kunstvoll reduziert, ist die »Meistersinger«-Metamorphose:



Vergleicht man diese vier Formungen: den Arindal-Gruß des Feen-Finales, die Senta-Melodie des Holländer-Duettes, die Baßfigur der Tristan-Ekstase und die plastische Deklamationslinie der Sachs-Ansprache, so erkennt man vier Erscheinungen des gleichen musikalischen Bewegungswillens, verschieden geartet in der physiognomischen Prägung, übereinstimmend im Typencharakter. Es wäre ein Mißverstehen dieser Übereinstimmung, wollte man hier von Anklängen, Parallelen oder dergleichen sprechen. Es kommt darauf an, zu begreifen, daß das Anklanghafte an sich nebensächlich ist. Was sich hier zeigt, ist eine musikalische Ausdrucksgestalt, die für die musikalische Handlung entsprechende Bedeutung hat, wie ein bestimmter, stets wiederkehrender, dabei wechselnd interpretierter Bewegungszug der szenischen Handlungen.

Nah verwandt diesem steigenden Schrittypus, der von der Dominante aus im Sextenumfang aufwärts geht, dabei den Tonartcharakter bewahrt, ist ein anderer Typus, der nur bis zur Oberquint emporschreitet und hier zur Dominanttonart wechselt. Drei Beispiele mögen ihn bezeichnen, als erstes und zweites die bekannte Parallele zwischen »Liebesverbot« und »Tannhäuser«:



und:



Als dritte Erscheinung des gleichen Typus die »Parsifal«-Wendung:



Ich greife nur einzelne Beispiele als Stichproben heraus, bei eingehender Betrachtung wird sich eine kaum erschöpfbare Sammlung gleicher Typen aus allen Werken ergeben. Ihre Variierung geschieht auf mannigfaltigste Art, durch melodische, rhythmische, harmonische, koloristische, dynamische Veränderung, durch andersgerichtete Phrasierung, durch Mischung dieser Mittel, stets aber so, daß der grundlegende Aktionswille der Type gewahrt wird. Das Bezeichnende und Wichtige liegt in der vom Beginn her gegebenen Erfassung einer solchen Klanggestalt als eines musikalischen Handlungscharakters, der dann im Laufe der Schaffensentwicklung zu verschiedenartigsten Ausprägungen gelangt.

Wie die stufenweis steigende, so liefert die stufenweis *fallende* Schreitbewegung mehrere besonders bemerkenswerte melodische Typencharaktere. Die »Feen-« Ouvertüre bringt auch hierfür das erste Beispiel:



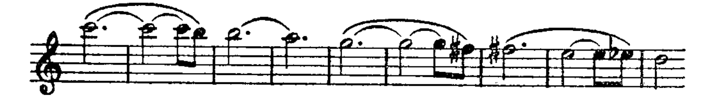
Die nächsten Weiterführungen dieses Typs, der sich hier bis auf die Rhythmisierung als das pendantartige Gegenbild des aufwärtsschreitenden Arindal-Grußes zeigt, fallen auf im »Holländer«-Duett:



weiterhin in »Tannhäuser«:



Die gleiche Erscheinung in der »Tristan«-Maske:



In jedem dieser Fälle ist ebensowenig wie gegenüber den vorher erwähnten Beispielen von Analogien, melodischen Übereinstimmungen zu sprechen, sondern von der Entwicklung einer melodischen Klanggestalt. Ihr Wesenhaftes ruht in dem ihr uranfänglich eingeschlossenen Bewegungsimpuls, der von der ersten, primitiven Kundgebung her zu ständig schärferer und reiferer Individualisierung ausgeprägt wird. Weniger auffallend als die eben erwähnten Umbildungen des stufenweis fallenden Schreittypus ist eine Form aus späterer Zeit:



Sie steht bei Wagner allerdings nicht in der soeben angeführten Gestalt, sondern folgendermaßen:



In dieser Form wird sie sogleich erkenntlich als Melodie von Brünnhildes Liebesbekenntnis im Schlußakt der »Walküre«. Die hier vorgenommene Umbildung ist besonders lehrreich, sowohl für die Beibehaltung der Typen innerhalb verschiedener Stilperioden als auch für die Art ihrer Ausdruckssteigerung. Diese wird hier gewonnen, indem die absteigende Linie im Augenblick nachlassender Kraft plötzlich nach oben umgebrochen wird. Sie erhält dadurch

eine Akzentschärfung, die den grundlegenden Typus fast vergessen läßt. Nimmt man dieses Beispiel und das »Tristan«-Beispiel der aufsteigenden Linie im Vergleich zunächst zu den »Feen«, dann zu den Umbildungen der »Holländer« und »Tannhäuser«-Zeit, so erkennt man daran die nämliche Art der Charakterentwicklung, wie sie sich bei entsprechenden Vergleichen der szenischen Figuren zeigt. Ein »Parsifal«-Beispiel mag schließen:



Hier ist der Typus rein »an sich« im Bilde eines Taktes erfaßt und durch die sequenzhaft stilisierte Fortsetzung zur melodischen Periode erweitert, während sich die periodische Rundung in der Frühzeit aus einfacher, gleichsam naturalistischer Weiterführung des Bewegungsaffektes ergab.
Man könnte diese Beispielsammlung, für die hier absichtlich besonders einfache Fälle gewählt wurden, ins Unabsehbare fortführen, könnte auch die Zahl und Charaktere der Typen durch genaue Aufstellung und Kennzeichnung vermehren. Das Wesenhafte aber liegt nicht in der Vermehrung der Beispiele, sondern in der Erkenntnis, daß Wagners Musikerphantasie mit den Grundvorstellungen solcher musikalischer Typen arbeitet, denen ein emotionell empfundener Bewegungsvorgang zugrunde liegt und die für ihn innerhalb der musikalischen Bewegungssphäre die Bedeutung von Charaktertypen gewinnen. Diese Charaktertypen haben noch nichts zu tun mit dem, was man als Motive bezeichnet, sie können allenfalls als die allgemeine Untergründe der jeweiligen motivischen Formulierungen angesehen werden. Ihrer Natur nach sind sie elementare Bewegungstypen der Klänge, die das Klangleben nun handlungsmäßig durchdringen und bestimmen. Solche handlungsmäßig, d. h. ausdrucksmäßig bestimmten Bewegungen der Klanggestalten meint Wagner, wenn er im »Beethoven« davon spricht, daß die Form der Musik der Form des Erscheinungslebens entspreche, gelöst nur von jeglicher stofflicher Bedingtheit.

2. DAS TRAGISCHE

In der Lohengrin-Betrachtung habe ich darauf hingewiesen, daß der Ausdruck des Tragischen, wie Wagner ihn hier der eigenen Äußerung nach in absoluter Reinheit zu erfassen meint, sich musikalisch darstellt als Wechsel von A-dur nach a-moll. Die einzelnen Ausführungen darüber sind innerhalb des Buches gegeben, hier mag nur noch daran erinnert sein, wie tief die Verbundenheit der Vorstellung des Tragischen gerade mit dem Tonkreise um A auf die nachfolgenden Generationen eingewirkt hat. Am auffallendsten hat Mahler dieses Gefühl ausgeprägt, das Motto der 6. Sinfonie:



bringt die Idee der Lohengrin-Tragik gewissermaßen auf die kürzeste Formel. Eine aufmerksame Beobachtung aller hierher gehörenden Erscheinungen zeigt indessen, daß diese nicht eigentlich von Wagner abhängig sind. Sie beruhen auf einer die gesamte romantische Musik durchziehenden besonderen Ausdruckserfassung des Tonkreises um A als lyrisch-tragisch. Eine genau präzisierte Erklärung hierfür dürfte schwer zu finden sein, obschon es sicher nicht richtig wäre, eine willkürlich entstandene Ausdruckskonvention anzunehmen. Vielmehr müssen hier allgemein wirksame Gesetze klangphysikalischer Natur vorliegen, die gerade die um den Normalton des Klangsystemes entstandenen Bildungen als besonders geeignet für die Darstellung des gefühlsmäßig Tragischen erscheinen ließen. Merkwürdig ist nun, daß sich diese Gefühlsvorstellung nicht auf den Klang A beschränkt, sondern ihm in allen entscheidenden Momenten den *Vokal* A zugesellt. Die Empfindung A ist gleichsam eine Ausdruckserscheinung, die dem Hörer zugleich von der Sprache und vom musikalisch tönenden Klang her als Grundausdruck des Ganzen eingehämmert wird. Ich gebe nur einige Beispiele. Zunächst der A-dur-Durchbruch am Schluß von Elsas Gebet:



Dann der Schluß des Ankunftschores:



Für Lohengrins Dank an den Schwan genügt die Zitierung der Worte:

»Nun sei bedankt, mein lieber Schwan!
Zieh durch die weite Flut zurück
dahin, woher mich trug dein Kahn,
kehr' wieder nur zu unserm Glück.
Drum sei getreu dein Dienst getan!
Lebwohl, lebwohl, mein lieber Schwan!«

Die Hervorhebung des Vokales A ist hier ebenso auffallend wie im Frageverbot:

»Nie sollst du mich befragen,
noch Wissens Sorge tragen,
woher ich kam der Fahrt,
noch wie mein Nam' und Art.«

Zwei Beispiele aus dem dritten Akt für das Zusammentreffen des Vokales und des gleichlautenden Dreiklanges, das erste in der besonders nachdrück-

lichen Form des Quartsextakkordes, mögen die Auswahl beschließen. Brautgemach:



Gralserzählung:



Gestaltungen dieser Art sind ebenso wie die Rufmotive im »Holländer«, die Naturlaute im »Ring« Schulbeispiele für die organische Einheit von Wort und Ton, für das Emporwachsen des rein gefühlsmäßig empfundenen Wortlautes aus dem Klanglaut, den das Wort zur letzten Veranschaulichung führt, indem es unmittelbar aus ihm heraussteigt. Man könnte in diesem Falle sagen, daß in dem Gefühlslaut A und seiner Umfärbung, musikalisch gefaßt als Wechsel von Dur nach Moll, die ganze Lohengrin-Handlung eingeschlossen liegt und daß es eben dieser Vorgang der Lautumfärbung des stärksten Naturklanges ist, der hier die handlungsmäßige Vorstellung des Tragischen erzeugt. Wie weit dabei im »Lohengrin« schon Bewußtseinsvorgänge mitgesprochen haben, entzieht sich unserer Kenntnis, wohl aber sieht man hier die deutlichen Ansätze zur Wurzelsilbenlehre von »Oper und Drama« und zur Stabreimpraxis des »Ringes«.

3. IDENTITÄTEN

Auf den Zusammenhang einzelner, sinnhaft einander entsprechender Motivgruppen, etwa der Walhall- und der Ring-Motive, ist schon mehrfach hingewiesen worden, ohne daß diese für die Organik von Wagners Schaffen außerordentlich wichtigen Wechselbeziehungen meines Wissens ausreichend beachtet worden wären. Es handelt sich in den zu erwähnenden Fällen nicht nur um das Bewußtmachen gewisser Zusammenhänge, sondern um die Erkenntnis eines grundlegenden Prinzipes dessen, was ich »musikalische Dramaturgie« nennen möchte. Dies ist die Art, wie eine Erscheinung und ihr Gegenbild durch Veränderung des harmonischen Ausdruckes gekennzeichnet werden, oder, richtiger gesprochen, die Art, wie sich innerhalb der Klanghandlung Kontraste bilden. Als Beispiele mögen »Ring« und »Parsifal« dienen. Was in der szenischen Handlung als gegensätzlich erscheint: die Walhall-Welt und Alberichs Ring-Zauber, die Gralssphäre und Klingsors Zaubergarten ist dem thematischen Charakter nach identisch. Die Unterscheidungen werden lediglich durch die Verschiedenartigkeit der Harmonik bewirkt. Der Zusammenhang der Walhall- und der Ring-Klänge ist leicht zu erkennen, die Veränderung beruht auf der Umstellung der Dur-Klänge:



in verminderte und kleine Intervalle:



Nach dem gleichen Prinzip sind die Gegensätze Gral und Zaubergarten gestaltet:



Der Grundklang des 2. Aktes sei auch hier zur Verdeutlichung in der gleichen Tonart aufgezeichnet:



Beziehungen dieser Art sind naturgemäß nicht auf absolute Exaktheit der Umbildung zu betrachten, wie sie auch keineswegs den Zweck einer intellektuellen Verdeutlichung haben. Sie kennzeichnen vielmehr lediglich die organisch gegebene Verbundenheit beider Handlungssphären, ihre innere *Identität.* Sie strahlt in zwei verschieden gesehene musikalische Anschauungswelten aus, deren gegenseitige Durchdringung das Totalbild ergibt. Im Vorhandensein der Gleichheit, die sich nur erscheinungshaft als Verschiedenheit darstellt, liegt die innere Einheitlichkeit der musikalischen Handlung. An der Art, wie die Verschiedenheit gekennzeichnet wird, offenbart sich der musikalische Handlungsvorgang als Vorgang der Spaltung und Wiedervereinigung durch das Mittel der harmonischen Deutung. Dieses Geschehen liegt mithin ebenso in einer von der sichtbaren Erscheinungswelt getrennten Sphäre, wie auch die klanglichen Bewegungscharaktere nicht im rationalistischen Sinne den Bewegungen der Bühnengestalten folgen oder sie vordeuten. Die Übereinstimmung ergibt sich vielmehr aus der Übereinstimmung der Bewegungstriebe, die hier im Klanglichen, dort im Erscheinungshaften walten, innerhalb jeder Sphäre deren besonderen Gesetzen folgen und erst in der Wirkung wieder zusammentreffen. Die intellektuelle Erklärung der hier erwähnten Identitäten ist also abzulehnen, wohl aber ist ihr Vorhandensein zu bemerken, weil es das Gesetz der musikalischen Dramaturgie dieser Kunst: die Gewinnung des Gegensatzes durch Wechsel der harmonischen Deutung erkennbar macht.
Grundlegend für das Gestaltungsprinzip dieser musikalischen Dramaturgie ist naturgemäß der Dualismus von Dur und Moll als einfachste klangliche

Typisierung der Gegensätzlichkeit in der Gleichheit. Bis einschließlich zum »Lohengrin« bedient sich Wagner daher der Kontrastierung von Dur und Moll für die Kennzeichnung des Gegensätzlichen. Vom »Ring« ab wird die Moll-Erscheinung um einen Grad komplizierter durch Verbindung des verminderten Dreiklanges mit dem Moll-Dreiklang zum Vierklang:



Dieser sogenannte kleine Septimenakkord ist als harmonische Erscheinung von hier ab das Gegenbild des Dur-Akkordes und übt als solche die entsprechenden Funktionen innerhalb der harmonischen Handlung.

4. DIE QUARTENSEQUENZ

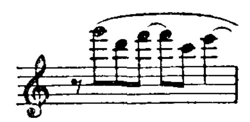
Am 9. Juli 1859 schreibt Wagner aus Luzern an Mathilde: »Denken Sie, als ich kürzlich den lustigen Hirtenreigen bei Isoldes Schiffahrt ausarbeitete, fällt mir plötzlich eine melodische Wendung ein, die noch viel jubelnder, fast heroisch jubelnd, und doch dabei ganz volkstümlich ist. Fast wollte ich schon alles wieder umwerfen, als ich endlich gewahr wurde, daß diese Melodie nicht dem Hirten Tristans zugehöre sondern dem leibhaftigen Siegfried. Sogleich sah ich die Schlußverse Siegfrieds mit Brünnhilde nach und erkannte, daß meine Melodie den Worten:

»Sie ist mir ewig,
sie ist mir immer,
Erb' und Eigen,
ein' und all'« — u. s. w.

angehört. Das wird sich unglaublich kühn und jubelnd ausnehmen. So war ich auf einmal im ›Siegfried‹ drin.« — Die hier von Wagner erwähnte, während der Tristan-Arbeit konzipierte Melodie ist also die Quartensequenz:



Über die Bedeutung dieser Quartensequenz für das Schaffen Wagners von den »Meistersingern« ab bis zum »Parsifal« ist innerhalb des Buches alles Erforderliche gesagt. Der abwärts gerichtete Quartenschritt als kürzeste Verbindung von Tonika und Dominante ist der Lebenskeim aller melodischen Bildungen Wagners in dieser Zeit, und es ist psychologisch aufschlußreich, daß Wagner den melodischen Haupttypus dieser Bildung im Augenblick der »Tristan«-Befreiung findet. Daß der Quartenschritt die gesamte Meistersinger-Melodik bestimmt, bedarf hier keines Beleges, nur auf die erste direkte Wiederkehr der »Siegfried«-Melodie sei kurz verwiesen:



Von hier zieht sich die Linie durch die »Meistersinger«-, »Siegfried«- und »Götterdämmerung«-Musik bis zum Glockenruf des »Parsifal«, wo sie in rein typenhafter Ausprägung erscheint:



Aus der Folge ihrer mannigfaltigen Metamorphosen seien hier nur zwei hervorgehoben, weil sich beide äußerlich nicht sofort zu erkennen geben, während die Art der Umwandlung gerade hier besonders aufschlußreich für das musikalisch Sinnhafte der Spätkunst Wagners ist. Ich habe im »Parsifal«-Kapitel darauf hingewiesen, daß die Parsifal-Figur gewonnen ist aus der Wiederkehr und Umkehrung früherer Taterscheinungen und daß Parsifals Antwort auf die Frage nach seinem Namen: »Ich hatte viele, doch weiß ich ihrer keinen mehr« auf dieses Vorleben zu deuten ist. Hier mögen nur die musikalischen Bestätigungen angeführt werden. Das Auftrittsthema Parsifals:



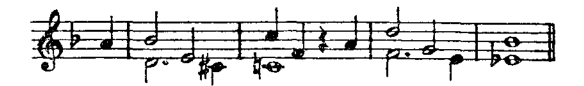
ist kein neues Eigenthema und wird auch nicht als solches motivisch entwickelt, sondern nur reminiszenzenhaft eingesetzt. Eine musikalisch expansive Entfaltung zeigt es erst im 3. Akt, wo es sich, von B-dur nach H-dur gehoben, zur Melodie der Blumenaue, zum Erlösungsgesang der Natur ausbreitet:



Fixiert man die Haupttöne dieser Melodie, so ergibt sich das Bild der Quartensequenz des Siegfried:



Eigentümlicher noch als diese lyrische Lösung und Verklärung der einst »heroisch jubelnden« Weise ist ihre Umwandlung zur Parsifal-Prophezeiung:



Diese Erscheinung ist gebildet durch Gegenbewegung und Umkehrung der absteigenden Quartensequenz zur aufsteigenden Quintensequenz, unter gleichzeitiger Einflechtung des Tristan-Chromas ebenfalls in Gegenbewegung. Ich habe daher dieses Thema bezeichnet als Vereinigung des Siegfried- und des Tristan-Willens in der musikalischen Umkehrung, als Aufhebung beider durch die der ursprünglichen Fassung entgegengerichtete Verbindung. Liest man das Thema von rückwärts und unter entsprechender Umstellung der Bewegungen, so ergibt sich das ursprüngliche Bild:



Die hier bewirkte Veränderung ist eben das, was Wagner in »Heldentum und Christentum« die »wunderbare Umkehr des mißleiteten Willens« nennt, der sich »im Heiligen als göttlichen Helden wiederfindet«. Die philosophisch eingekleidete Umschreibung enthält in sich das künstlerische Gestaltungsgesetz der Parsifal-Erscheinung. Es ist das alte Spielgesetz der thematischen Umkehrung, durchgeführt an dem melodischen Grundtypus der Spätzeit: der Quartensequenz. Der Stammbaum dieses Typus reicht freilich weit in die frühere Zeit zurück, nur fehlt ihm hier noch der Sequenzcharakter. Einige Beispiele aus den »Nibelungen« mögen die Entwicklungslinie in rückwärtiger Führung skizzieren. Siegfried 2. Akt:



Walküre 3. Akt:



Rheingold 1. Szene:



Der Typus ist stets die Intervallfolge Sext, Terz, Quint:



In einfachster Form erscheint er im Lohengrin vorgedeutet:



Eben dieser Klang ist es, der Parsifal in das Gralsreich führt, und somit rundet sich hier der Lebenskreis einer Klanggestalt. Dieses sind Erscheinungen aus dem Gestaltenleben dessen, was ich als »Handlung der Töne und Tonbeziehungen« bezeichnet habe. Dem Willenssinn nach stellt es sich dar als Gestaltung der musikalischen Form gemäß den Gesetzen des Anschauungslebens, als visuell bedingte Erfassung des Klanggeschehens, das im Bühnenbilde seine letzte Ausdrucksdeutung findet. Man könnte sagen: die Klanggestalten sind Schauspieler, die eine Rolle durchführen, sich abschminken, umkostümieren, um dann zur neuen Rolle überzugehen. Man könnte aber ebenso von einer *Seelenwanderung* der Klänge sprechen. Beide Deutungen, aus Wagners eigenem Tun und Denken abgeleitet, würden sich im tiefsten Sinne decken.

Andrerseits setzt die handlungsmäßige Interpretierung der Klanggestalten ihre Eignung zur Entwicklung klangorganischer Gebilde voraus. *Der Handlungsimpuls ist ein Formimpuls, das Formgeschehen ist ein Handlungsgeschehen.* In dieser wechselseitigen Bedingtheit ruht das Gesetz der »Handlung aus der Musik«.

PAUL BEKKERS WAGNER-WERK

VON

FRANK WOHLFAHRT-FIESOLE

Dieses Buch*) ist Vermächtnis, Denkmal und Bekenntnis! Vermächtnis an die heutige ringende Jugend, Bekenntnis im Sinne einer Stellungnahme zu den künstlerischen Problemen, die die Romantik aufwarf und die im Ziele »Wagner« ihr sonnenhaftes Denkmal sichteten. Mit der klaren Erkenntnis dieser Sonne aber, um die und zu der Bekker uns führt, dürfte ihre Lichtintensität und Spannweite wohl zum ersten Male in eindeutiger Helligkeit und Bahnrichtung offenbart, dürfte zum ersten Male Einblick in jene Ursprünge gegeben sein, aus denen diese Sonne aufstieg. Wie aber jede Sonne nicht selber Ursprung ist, wie hinter jedem aufflammenden Gestirn der große, geheimnisvolle Lichtzeuger und Lichtrufer steht, dessen persönlicher Geist als solcher unfaßbar bleibt, sich nur in einem Bilde dokumentiert und verhüllt (man denke an Homer und seine »Ilias« und »Odyssee« oder an Shakespeare und seine Dramen, wie hier ein persönliches Schicksal zugunsten der manifestierten Tat bedeutungsvoll ausgelöscht wurde), so hat Bekker die Sonne »Wagner« an ihrem Kreisgeheimnis gepackt, indem er die Persönlichkeit des Meisters schon als ein Werk aus höheren Händen darstellte, deren Werk nur im Gesetz der eigenen Spiegelung lebendig werden konnte. Wagner

*) Erschienen bei der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart, Berlin und Leipzig.

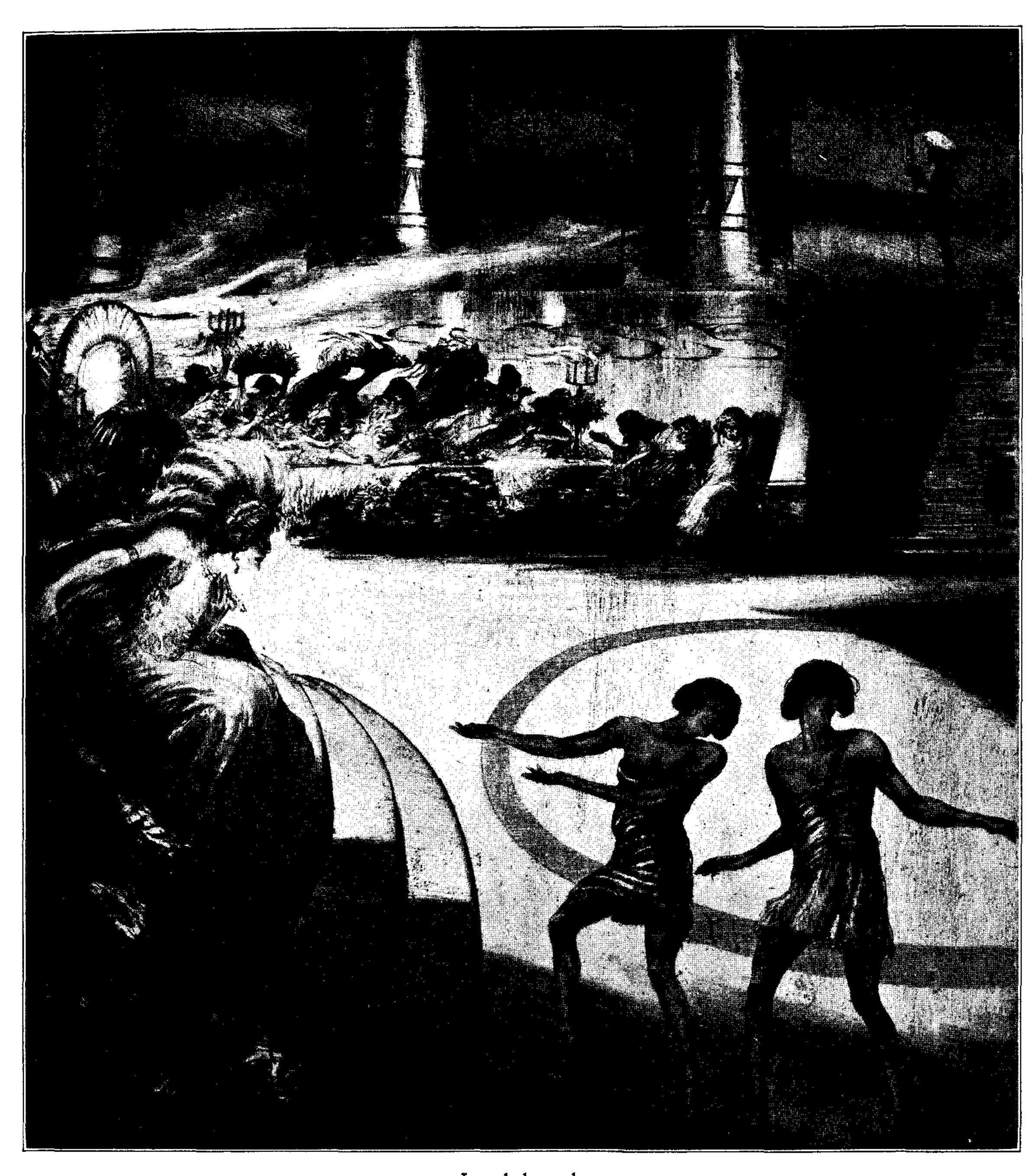
konnte nur Spiegelungen geben, Wagner konnte kein Bild aufwerfen, da er selber schon Bild war! Diese Spiegelungen aber rauben nichts von der Eigenwärme ihres Bildes, dessen durchaus eigentümliche Zusammensetzung sie zurückstrahlen und das als solches ebenso selbständig ist wie die Sonne, wenn ihm auch die bildnerische Urkraft in des Wortes höchstem Sinn versagt bleibt. Aus dieser treffsicheren Einstellung und Beobachtung Bekkers zum Wesen Wagners resultiert Anlage und Aufbau seines Buches und teilt diesem seinen entscheidenden und bleibenden Rang zu, daß Bekker geheime Beziehungen zwischen dem Bilde und seinen Spiegelungen aufdeckt, Leben und Kunsttat ineinandergreifen läßt, das Ganze zu einem Notwendigen rundet, nicht etwa einer ihm zugehörigen Entdeckung zuliebe, sondern einfach mit der selbstverständlichen Gabe des Sehers! Aus der einhelligen Darlegung der Wagnerschen Psyche und ihren schöpferischen Voraussetzungen, die sich das eigene Leben unterwarfen, äußere Krisen kommandierten, um ihren Ablauf in den Kreis des augenblicklich reifgewordenen künstlerischen Formgesetzes zu biegen, die dem unbedingten Leben nur den Sinn des Bedingten einräumten, weil dieses Leben selber schon Ableitung, Bild war, weist das Bekkersche Werk gleichzeitig über den Fall Wagner hinaus und wächst auf zur Einsicht in die Gestaltungsart des Romantikers überhaupt, die hier am Brennpunkt Wagners mit einer genialen Feinfühligkeit erschaut und in der gedrungenen Kraft einer gemeißelten Sprache zu überzeugender Bildhaftigkeit gezwungen wurde. Selbst die in solchen Fällen oft leerlaufende, abstrakte Ausdeutung fachwissenschaftlicher Analysen hat Bekker aus blütenloser Trockenheit in die zwiefache Gabel einer Wünschelrute umgebogen. Alles ist wahr an seinen Betrachtungen, weil ein ehrfürchtiges *Herz* glühend den Gegenstand beklopft hat, glühend im hämmernden Pulse erlebniswarmen Blutes, weil der Wille einer heiligen Verantwortung und der ungeheure Ernst eines intuitiven Wissens an ihre Aufgabe gingen. So formte sich der Stil des Ganzen zum Stil eines unmittelbaren Herzens, der das Senkblei seiner Erfahrungen tiefer, abgründiger auszuwerfen vermochte, als man es selbst sonst von einem geschickten Biographen, einem begabten Kunsthistoriker gewohnt ist. Aber dieser Stil ist zugleich von einem selbstsicheren, souveränen *Geiste* gezügelt, der die Fülle an Gesichten zur Summe eines organischen Leibes gliedern konnte. Eine Besprechung des Ganzen kann sich leider nur auf die Gipfelungen beschränken, der Reichtum des Werkes ist so erdrückend, daß er vom Beurteiler, wenn dieser sich an das Wesentlichste hält, ein immer noch beträchtliches Maß an Ausführungsmöglichkeiten fordert.

Gleich der Beginn wird zu einem wuchtigen Sockel, auf den sich die Persönlichkeit Wagners in ihrer hochragenden, schillernden Vielfältigkeit seltsam klar stützen kann und gleichzeitig vom gewonnenen Zenit ihres Scheitels Perspektiven und Umschau zum Aufrollen verschiedenartiger Gestaltungsprinzipien innerhalb der Musik gewährt. In diesem Beginn ruhen die ent-

scheidenden Fundamentalgedanken des ganzen Werkes. Sie lauten: »Musik als Ausdruck ist das Vermächtnis des 18. Jahrhunderts an das 19., der Klassik an die Romantik, der *formal bestimmten* Kunst an die *gefühlshaft bedingte* ...«, und späterhin noch eindringlicher: »Klang an sich ist ohne Ausdruck, er ist *Phänomen*, kein *Symbol*. Seine Gestaltung zur Form ergibt sich aus den *selbsteigenen* Bewegungsgesetzen seiner Materie. Klang als *Ausdruck* aber ist nur noch *Mittel* zur Wiedergabe eines *Außerklanglichen*. Seine Gestaltung steht im Dienste des *darzustellenden Gefühles* ...« Die Tragweite des hier Apodiktischen findet bestätigenden Widerhall ihrer Wirkung im schöpferischen Formwillen unserer heutigen Jugend, die sich auf das Motto: »Gebt der Musik, was der Musik ist!« recht ernsthaft besinnt im Gegensatz zur romantischen Epoche, die allem eine geheimnisvolle Bedeutung unterschob und deren künstlerische Erfüller eine mehr oder minder gelungene Umspielung ihres spezifischen Wuchses und Namens anstrebten und einen titanhaften Ich-Kult als einzige darstellerische Möglichkeit betrachteten. Je weiter sich die einzelne Kunst innerhalb ihrer Sonderbestimmung zersetzte, je nachdrücklicher sich die spezifische Gefühlsbelastung ihres Schöpfers als »Gehalt« in einem fremden Zentrum beheimatete, desto dünner und fadenscheiniger mußte auch das wesenhafte Material der einzelnen Kunst werden, die selber, da sich ihr mehr und mehr die Kraft eines Eigenlebens versagte, aus abliegenden Bezirken Anleihen benötigte. An Stelle anfänglicher Gefühlsspannung, die in ihrer noch ungedanklichen Frische Schubertscher Sinfonik den Schein des »Absoluten« erweckte und mit strömender Ungebrochenheit die polyphone Architektur durch ein breites »al fresco« ersetzen konnte, trat nunmehr die poetisierende Genrekunst auf der einen Seite (Schumanns Klavierstück) und der begrifflich spröde und nur logische Monumentalbau andererseits (Brahms' Instrumentalmusik). Die innere Erkühlung und Blutleere musikalischer Substanz, durch einen mehr oder minder deutbaren »Vorwurf« verdeckt, bedurfte schließlich einer *Verkörperung* der immer blasser werdenden »Idee«. Die Idee selber begann alle Aktivität an sich zu reißen. Ursprünglich gab das Gefühl ein neues Impulsmoment für das dynamische Geschehen der Musik. Jetzt wurde umgekehrt die Musik zur Erregerin des Gefühles, zum »dynamischen Geschehen« der Idee. Idee sprang über auf das Wort, um sich einen »greifbaren« gedanklichen Organismus zu schaffen, dessen konstruktive Starrheit zu einem Scheinleben durch das klangliche Gefüge der Musik angeblasen wurde. Wort und Ton, beide abgeschliffen bis zu einer vergeisteten, gespenstigen Dynamik, losgebunden vom gewichtigen, formgebenden Rhythmus, bedurften eines formalen »Mittels«, um ein zerbrochenes Gesetz in gemeinsamer Vermählung noch einmal zusammenzuschweißen. Rhythmische Bindung in der Art eines Notbehelfes wurde beiden entfesselten Künsten die *schreitende Gestalt*, die Figur der Bühne! Und so schreibt Bekker: »Es erwächst die Idee eines Kunstwerkes *jenseits*

von Musik und gesprochenem Drama. Beide sind *Mittel*. Zweck und damit Gegenstand der künstlerischen Vision ist die Erfassung des *Gefühlsausdruckes* ... Gefühl wird zum Zaubermittel der *Erkenntnis*, zum Grundgebot jeglichen künstlerischen Gestaltens.« Ebensowenig wie der Ton ein Gefühl umkleidet, prägt das Wort des Dichters einen Gedanken, beide schaffen »Bilder«, das Wort des Dichters ein rhythmisch gegliedertes Versbild und der Ton des Musikers ein melodisch gegliedertes Klangbild! In diesem Sinne fährt Bekker treffend fort: »Wagners Kunst ist nicht Musik, ist noch weniger Dichtung, seine Kunst ist Ausdrucksveranschaulichung eines Gefühlserlebens.« Aus der Spaltung dieser zwitterhaften künstlerischen Beanlagung heraus zerlegt der Autor die Psyche Wagners in die »beiden Elemente ihrer Willensnatur, in Erotik, als naturhaft andrängendem Handlungstrieb, und Ethik, als widerstehender, leitender und lösender Macht«. Damit ist der grundlegende Aufriß der Wagnerischen Musikdramatik, das Spiel ihrer Urkräfte freigelegt.

Soweit die große Skizze des Ganzen, die von Bekker zu einem grandiosen farbigen Gemälde durch den Wagnerischen Werkklang ausgeführt wird. Wie ein musikalisches Thema alle Entwicklungsspannungen und Weiterungen in sich birgt, wie im Saatkorn die polyphone Architektur und spezifische Gattung des Baumes gleichsam antizipiert ruht, von hier aus gleichmäßig zur Höhe und Tiefe strebt, im Wurzelgeflecht ein rhythmisch bodenständiges Fundament spinnt, das im melodischen Raumverlangen der Äste über den dynamischen Impuls von Blatt und Blüte, über das farbige Spiel harmonischer Reize hinweg zum plastischen Bekenntnis der Frucht sich ründet, so hat Bekker uns diesen Verlauf des geheimnisvollen Wachstums vom kraftgeschwellten Keim bis zur sublimsten, entfalteten Verzweigung am Sinnbilde der Frucht offenbart. Die Ausführung seiner Analysen ist nur fruchtgewordene Folgerung des Voraufgegangenen, das eigentlich Thematische des Buches war in jenem Moment abgeschlossen, als das Werk Wagners in den Mittelpunkt der Betrachtungen rückte. So wurde die Gefahr einer spekulativen Zergliederung vermieden, verwandelte sich die eigentliche Analyse zum Ergebnis einer Synthese, zur vielstimmigen Kontrapunktik, die sich auf ein lebendiges Motto stützen konnte und deshalb den Gang einer durchaus unmittelbar kraftgesättigten Veranschaulichung auch weiterhin innehalten mußte. Hier ruht das Geheimnis der Bekkerschen Ökonomie, die nicht aus der Schau zur Überschau strebt und sich in der Fülle ihres Reichtums verwirrt, sondern die aus sichtender Überschau sich immer enger um das zu Schauende verdichtet und im Prozeß dieses weisen Vorgehens die eigene Fülle bändigt und steigert im wechselseitigen Verhältnis, wie das Allgemeine, Umrißhafte immer weiterrückenden Horizont erwirkt, aus dem das Besondere sich zu immer breiterer Gliederung erheben kann. Bekker schuf erst den Raum für das in ihn Ragende! Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet,



Josephslegende
Radierung von Alois Kolb
(mit Genehmigung des Avalun-Verlages, Hellerau)



Salome
Radierung von Alois Kolb
(mit Genehmigung des Avalun-Verlages, Hellerau)

bedeuten die Bekkerschen Werkdarlegungen eine völlig besonders geartete, bisher einmalige Tat! Nichts fließt in sie hinein, was nicht irgendwie schon vorher eine geheimnisvolle Antönung erfahren hätte, und doch gewährt die hier geleistete Arbeit immer wieder neue Momente, deren Reiz sich als wohlvorbereitete »Kombination« ergibt, das Grundmotiv des Buches gleichsam als thematische Vergrößerung unter einer immer energischer andrängenden Engführung sich spiegeln läßt. Das Buch Bekkers bedeutet eine eigene, höchst kunstvoll gefügte Musik in Wortbildern. Musikalischer Formorganismus wurde in das Gesetz eines Dichterischen gezwungen. So paarte sich die immanente Logik der Gestaltung mit der Glut des Erlebnisses, höchste Sachlichkeit in bezug auf das Material mit der tänzerischen Beschwingtheit eines aus dem Material geschauten und gebauten Leibes. Die Komposition des Ganzen ist vorbildlich, und wenn ein junger Musiker zu lesen versteht, wird er nicht nur aus dem hier über Musik Gesagten, sondern aus der straffen und heißen Musik des Werkes selber sich ein Wissen für die eigenen, ringenden Formvorstellungen ableiten können. So übt Bekkers Buch auch jenseits aller kühnen Betrachtungen einen erzieherischen Wert aus.

Die Einteilung des Ganzen führt über drei gewaltige Stationen, »Oper, Handlung, Spiel« betitelt, die das Gesamtwerk Wagners umreißen, in den Zusammenklang eines dreifach geschichteten Lebens, des »Bühnenweihfestspieles«, das in diesem Zusammenklang noch einmal die Summe an Erfahrungen und gestalteten Manifestationen in distanzierter Reflexion sammelt. In dieser planmäßigen Abgrenzung eines Dreifachen, das in einen kodalen Anhang mündet, verrät sich ebenfalls und unzweideutig die formende Hand eines Musikers. »Oper« bedeutet für Bekker in der zyklisch gestaffelten Tat Wagners: Exposition, Entfaltung der Kräfte, die im jugendlich freudvoll-leidvollen Hymnus des »Rienzi« noch vom Pathos eines weltstürmenden, herostrunkenen Willens getragen, Profilierung und Geäder ihres eigentlichen Antlitzes verhüllen, im »Holländer«, »Tannhäuser« und »Lohengrin« aber zu scharf gesonderter Gruppierung von These und Antithese oder mit Bekker zu sprechen zum dramatisch wirksamen Gegensatz von »erotisch andrängendem Handlungstrieb und ethisch widerstehender, leitender und lösender Macht« führen und in ihrer lapidaren Bekundung als schöpferische Urenergien Wagners zunächst noch den Verlauf einer psychologisch-verwobenen Gipfelung vermeiden. Auf die Motivierung des Gegeneinander beschränkt sich hier zweifellos das dramatische Geschehen, Konfliktstoff bleibt in einer einfachen Konstatierung als solcher noch skizzenhaft umrissen trotz äußerlich geschickt aufgeworfener theatralischer Situationen und Katastrophen. Die eigentliche und innerlich gespannte Entwicklung aber wird in die monologischen Gebilde der »Senta-Ballade«, der »Rom-« und der »Gralserzählung« abgedrängt. In ihnen spürt Bekker treffsicher die gewichtige und spannungsträchtige Keimzelle der betreffenden Werke auf. Die Doppelszenen Venus-

Tannhäuser, Holländer-Senta, Lohengrin-Elsa glühen als sporadisch kühne Ausstrahlungen dieser Zelle innerhalb eines mehr oder minder geschickten, theatralischen Rahmens auf. Sehr fein sind von Bekker die inneren Bewegungsvorgänge der Musik in bezug auf das dramatische Handlungsbild erfühlt. Im »Holländer« findet sich dramatischer Aufschwung und Niederschlag im *substanziellen* Phänomen der Musik selber kristallisiert, in der verschiedenartigen Mischung ihrer Elemente, dargestellt (mit Bekker) durch die Gegenwirkung des auf »gefühllos elementarer Harmonik und Rhythmik« basierenden, lapidaren Holländer-Motivs und der »gefühlsüberströmenden, menschlich bedingten Melodie« der Senta. Im »Tannhäuser« wird der duale Widerstreit zwischen »Eros und Ethos« durch periodisches *Nebeneinander* des *zeitlichen* Phänomens der Musik in den Mittelpunkt des Bühnenraumes gerückt. Bekker bezeichnet den inneren Ablauf des hier waltenden, musikalischen Grundgeschehens als ein »Näherkommen und Fernerrücken«. Im »Lohengrin« bestimmt das *Übereinander* des klanglich geschichteten, *räumlichen* Phänomens der Musik den inneren Entwicklungsvorgang und -ablauf. Das aus »der Höhe zur Tiefe« sinkende motivische Motto des Vorspieles erhält symbolhaften Wert für das gesamte Werk. Aus der akkordlich-harmonischen Fraktur des »Lohengrin« heraus formuliert Bekker den tragischen Gedanken als ein »Herunterdrücken des Durakzentes in den Mollakzent«. So wachsen die betreffenden Analysen zu einer wesenhaften Umfassung und Durchseelung der einzelnen Komplexe.

Der zweite Lebensabschnitt Wagners, äußerlich durch seine Flucht nach Zürich gekennzeichnet und von Bekker als »Handlung« überschrieben, bedeutet Ineinanderwirken planmäßig vorbereiteter und geordneter Kräfte, gewinnt seine Erfüllung im kombinierten Zusammenprall dieser Kräfte, löst die Disposition ihres von verschiedenen Ausgangspunkten gewonnenen Aufmarsches in die Herzmitte bluthaften Geschehens auf. Im »Tristan« wird die Klimax erreicht und über den Orgelpunkt eines real-menschlichen Erlebnisses gewölbt, das als geheimes Formschema den von der Glut eines gestaltgewordenen Schicksales durchbrochenen schöpferischen Willen leitet. Das zeitlose Sehnen Wagners wird von dem Ereignis eines »Gegenwärtigen« gefesselt, das im »Tristan« zu einem persönlichen Bekenntnis verdichtet, im »Ring« zu weiterer Perspektive ausholt. Die Übernahme des »Zeitbegriffes« in die Kunst, durch leibhafte Erfühlung des »Gegenwärtigen« erworben, führt nach Bekkers Betrachtungen zum Entwurf der »Ring«-Komposition. Er ballt das philosophische Motiv des Ganzen in folgende Sätze zusammen: »Entwicklung bedingt Vorstellung der Gegenwart als Spannung zwischen Vergangenheit und Zukunft, Vorstellung der Gegenwart also auch in der Kunst als *realer* Bewegung, Übernahme des Zeitbewußtseins in die Kunst. Jede stilisierende Kunst schaltet dieses reale Zeitbewußtsein aus. Gefühlsnaturalismus aber, der das Werden des Gefühles naturgetreu darstellen will,

bedarf zur formalen Gestaltung der zeitlichen Identifizierung mit der Wirklichkeit. Er bedarf daher der Vorstellungen von Vergangenheit und Zukunft als gefühlhafter Bauelemente der Form. Vergangenheit stellt sich dem Gefühle dar als Erinnerung, Zukunft als Ahnung ... Erinnerung und Ahnung werden bewußt zu verschlungenen musikalischen Ausdruckserscheinungen. Sie spiegeln ein zeitlich psychologisches Geschehen, das den Motiven des dichterischen Vorganges entspricht.« Der Gehalt des »Ringes« wird für Bekker zum Inhalt des »Werdens« selber, und er gliedert den zyklischen Bau des Ganzen um die Aktion immer gegenwärtiger, immer sich wandelnder »Harmonie«. So legt er die zwei neuen »Leitkräfte« der musikalischen Fraktur bloß: das »aus der Harmonie aufgerollte Motiv und die Kadenz«. Von hier aus stellt sich auch der »Tristan« folgerichtig als polyphone Energetik eines harmonischen Prozesses dar, nur durch die unmittelbar erlittene Gegenwart, durch das Erlebnis ihrer engsten Nähe im Bilde der Chromatik, im Impuls der unablässig aus der Wirklichkeit gespeisten Intensität äußerst verschärft. Das stilistisch-zeitlose Moment aller großen Kunst, das den Raum ihrer periodischen Gliederung bestimmt, ist hier von der Leidenschaft eines Gegenwartbesessenen, Gegenwarterfüllten überspült und diese Leidenschaft selber in ihrer Fülle »ewiger Übergänge« abgespiegelt.

Bislang bereitete es immer einige Mühe, die »Meistersinger« in den Werkkomplex Wagners organisch einzugliedern. Man behalf sich mit der Erklärung, daß sie als ein notwendiges Korrelat zum »Tristan« aus menschlicher Reaktion, aus neuem künstlerischem Anreiz heraus geboren seien. Man suchte den stichhaltigen Beweis in der offenkundig zum »Tristan« diametral gerichteten Fassung ihrer Stilistik zu finden. Beide Deutungen sind nicht von der Hand zu weisen, nur klaffte eine Lücke zwischen dem Voraufgegangenen und Folgenden, das nach beiden Seiten hin das tragisch gestimmte Weltgefühl Wagners sowohl vorbereitet hatte als auch fortführte. So stellte man die »Meistersinger« auf das Piedestal einer im letzten Sinne doch unerklärlichen Isolation. Es spricht für die intuitive Schaukraft Bekkers, daß er als Erster die geheimnisvolle Linie nicht nur vom »Tristan« und vom Übergang des »Venusberges« erfühlte, daß er nicht nur beide vorhandene Deutungen zu einem Einheitlichen zusammenschweißte, sondern auch darüber hinaus die »Meistersinger« an ihren schicksalshaften Platz in der Werkreihe Wagners schob. Die äußere Lebenswende Wagners bedingte allerdings neue künstlerische Einsicht. Die »Handlung«, um mit der Wortprägung Bekkers die zweite Lebenszone zu umreißen, lag abgeschlossen hinter Wagner, und es begann mit den »Meistersingern« die dritte Phase des von Bekker bezeichneten »Spieles«, die nicht nur in den »Meistersingern« als einzigem und einsamem Werke zu Ende gewirkt wurde, sondern, und hier liegt die entscheidende Brücke zu den künftigen Werken Wagners, auf das geistige Motto »Spiel« zusammengedrängt, von nun an wegbestimmend für die weitere Einstellung

Wagners wurde. Bekker bezieht nämlich in die Rubrik des »Spieles« auch den dritten »Siegfried«-Akt und die »Götterdämmerung« ein. Diese Anordnung, für den oberflächlich Lesenden scheinbar willkürlich, da sie den zyklischen »Ring« als organische Einheit sprengt, obwohl auch hier Wagners Schaffen genau im Sinne Bekkers diesen Einschnitt vollzieht, verrät nicht nur die schlafwandlerische Sicherheit Bekkers in der gesetzmäßigen Gliederung seines Vorwurfes, sondern bedeutet auch eine unerbittliche Treue gegenüber seinem Objekt. Mit den »Meistersingern« beginnt das »Spiel«, die entspannte »Reprise«. Wie die »Meistersinger« Höhepunkt darstellen, deren Abstiegspur im krampflosen, männlich gelassenen Entsagungswillen Hans Sachsens vorgezeichnet, gleichzeitig in dieser Figur mit Wagner Überschau eines Überwundenen hält, so lenkt auch Bekker die Richte seines Überblickes sowohl rückwärts bis in die Welt des »Rienzi« als auch vorwärts auf den für Wagner noch vom Dämmer beschatteten Plan künftiger abendrötlicher Spiegelungen bis zum »Parsifal«. Die »Meistersinger«-Gipfelmitte, vom Fuße des Anfangs wie des Endes gleichweit entfernt, muß, um das Maß ihres eigenen Aufwurfes bestimmen zu können, am Flankensaume des »Rienzi« und des »Parsifal« als sicherster Markierung angreifen. So treffen hier im Scheitelpunkt vor allem musikalisch formale Eigentümlichkeiten dieser beiden Werke zusammen. Bekker zerlegte im »Rienzi« das musikalische Formbild in die beiden Grundtypen des »Marsches« und des »Liedes«. Das stilistische Moment des »Marsches«, das im »Parsifal« zu großartig freskenhafter Gebärde erstarrt, erfüllt in den »Meistersingern« den zusammenschließenden Zweck einer menschlichen Gemeinschaft im lebensvoll bewegten Bilde der Zunft. Dieser am Schritt geschnittene Rhythmus wird, um der Gefahr des Monotonen auszuweichen, durch die »strophisch gegliederten Lieder« Hans Sachsens und Walter von Stolzings (übrigens durch das Urelement des Marschhaften zu formaler Begrenzung bezwungen) geschmeidig erhalten und immer wieder neu gewonnen. Die Entdeckung Bekkers hat den schematischen Grundriß der »Meistersinger« im Ziel ihres Bewegungszentrums gesichtet. Von hier aus leitet er auch die melodischen Nervenstränge immer wieder aus dem gleichen Zentrum ab. Der marschhafte »Quartsprung« des Meistersingerthemas bleibt Ursprung aller bedeutungsvollen melodischen Bildungen: Walter von Stolzings »Preislied«, das Gitarregeklimper des Beckmesser, die Prügelfuge, der »Sankt-Johannis«-Choral und auch die Tanzmusik auf der Festwiese. Der »Marsch« erscheint vom »Rienzi« bis zum »Parsifal« als energetisches Merkmal, als Orgelpunkt der Wagnerschen Musik überhaupt, als freigewordene Manifestation seines schöpferischen Willens an sich. Im »Rienzi« äußert er sich als Pathos erwachender Kraft, im Pathos schafft sich die Jugend ein illusionäres Äquivalent für mangelnde, reale Formbegabung, in den »Meistersingern« wird dieses Pathos vom formalen Können selber aufgesogen und steigert sich im »Parsifal« zur Hymne liturgischer Psalmodie um ein sakrales Geschehen.

Im zeremoniellen »Spiel« um dieses sakrale Geschehen wird die Urgestalt des »Spieles« selber beschworen. Ursprünglich symbolisiert im verhangenen, fühllosen Schicksal, das als lenkende Idee sogar mit der Gottheit spielte, diese Verträge brechen ließ und den Freisten unter das Joch der Unfreiheit bäumte, tritt es nunmehr in der Person des Toren »Parsifal« als »lösende Macht« auf. Das »Spiel« selber wird zur Gestalt, »das Spiel im Spiele« bedeutet letztmögliche *kodale* Konsequenz. »Parsifal« tritt in den »Kreis« des vom Schicksal »gespielten« Amfortas, der Verkörperung der Schmerzenswelt. Er tritt auch der Kundry, der Dämonie rastlosen Weltwillens, gegenüber, die alles männlich Täterische zum Drang nach dem *Wissen* verführt. *Wissen* und *Nichtwissen* lösen im Gebanntsein zur *Erscheinung* den Zauber ihrer Kraft in das magische Bild der »Welterlösung« auf. Auf ihre elementarsten Pole zurückgeworfen, kann sich die Spannung der Mitte, der *Glaube*, neu auswirken. Der Fluch des Wissens zerbricht am *mitleidgewordenen* Nichtwissen: Parsifal bringt der verlorenen Mannheit der Welt, des Amfortas, den Speer wieder. Weltwunde schließt sich, Kreis ründet sich, an dessen neu gestraffter Peripherie die Ursache der Kreisstörung verlischt. Es singen nur noch »Stimmen auf der Bühne, zerlegt und abgestuft in ihre geschlechtsbestimmenden Charakterfarben«.
Das Buch schließt mit einer nochmaligen Zusammenfassung der Persönlichkeit Wagners und ihrer Bedeutung und verflicht in diese Persönlichkeit eine sehr geistvolle und tiefgründige Betrachtung ihres Wirkungsfeldes: des Theaters.

KÖPFE IM PROFIL

VII*)

CARL FLESCH — LUDWIG NEUBECK — BENJAMINO GIGLI

CARL FLESCH

VON

MAX GRÜNBERG-BERLIN

Mir sind Künstler bekannt, die sich und andere glauben machen wollen, eine vocatio divina hätte sie für ihr Instrument, gerade für dieses, bestimmt. Meist geht die Wahl des Instrumentes, wenn sonst Neigung und Begabung zur Musik vorhanden ist, etwas nüchterner zu. Wunsch der Eltern, Beispiele im Familien- oder Umgangskreise, manchmal auch nur der Umstand, daß im Hause bereits ein bestimmtes Instrument vorgefunden wird, geben den Ausschlag. Wenn ich einen berühmten Kollegen kennen lernte, war es mir immer wertvoll zu erfahren, welche Einflüsse ihn »Geiger«

*) Köpfe im Profil s. a. Heft XVI/4, 5, 7, 8, 11; XVII/1.

werden ließen. In einer Unterhaltung mit *Carl Flesch* stellte ich eine darauf bezügliche Frage und erhielt folgende Antwort: »Wieso ich Geiger geworden bin? Ich kann Ihnen leider darüber keine romantische Legende mitteilen, die Sache ging ganz prosaisch zu. Mein Vater, der Arzt in einem 6000 Einwohner zählenden ungarischen Marktflecken war, fand die Winterabende recht lang. Es war deshalb Tradition in unserem Hause, jedes Kind Klavier spielen lernen zu lassen. Wir waren sechs Kinder; ich war das vierte. Meine drei ältesten Geschwister konnten schon schlecht und recht Beethovensche Sinfonien vierhändig spielen, als diese Frage bei mir akut wurde. Ich war damals fünf Jahre alt. Nun bestand im Elternhause die eiserne Regel, daß jedes Kind eine Stunde Klavier üben mußte. Die Schule war um vier Uhr zu Ende, so daß das Klavier bis sieben Uhr abends besetzt war; um diese Zeit wurde zu Abend gegessen — für mich blieb einfach kein Platz mehr am Klavier. Mein Vater war deshalb gezwungen, mich einer anderen Fakultät zu übergeben, — der Violine. So wurde ich Geiger.«

Man kann sich leicht vorstellen, daß in dem kleinen Marktflecken für den Knaben kein Lehrer, der als Meister im Violinspiel gelten konnte, zu finden war. Flesch erzählt: »Mein erster Lehrer war ein Sattlermeister, der im Nebenberuf Sonntags in der Kirche erste Geige spielte. Seine Technik war mit den Prinzipien, die ich in meiner ›Kunst des Violinspiels‹ niedergelegt habe, nicht vereinbar. Mein zweiter Lehrer war ein Feuerwehr-Kapellmeister, und erst in meinem dreizehnten Lebensjahre erhielt ich einen wirklich guten Mentor. Ich kam nach Wien und wurde am Konservatorium Schüler Grüns, der in der Musikgeschichte leider hauptsächlich durch die boshaften Witze Hellmesbergers weiterlebt. Grün hatte aber noch andere Qualitäten. Er war ein prächtiger Mensch und bis zu einem gewissen Grade ein ausgezeichneter Lehrer. Hellmesberger war ein hervorragender Künstler und durch und durch Musiker vom alten Wiener Schlage, dessen Tradition bis in die Zeit Beethovens und Mozarts zurückreichte. Rein menschlich jedoch war er weniger wertvoll. Das Wiener Konservatorium galt zu der Zeit als die maßgebendste Musikanstalt in deutschen Landen. Nachdem ich das Konservatorium absolviert hatte, lungerte ich noch einige Zeit in Wien herum und beschloß dann, weil mir klar wurde, daß ich mich nicht weiter entwickelte, nach Paris zu gehen.«

Flesch war 17 Jahre alt, als er in der Stadt an der Seine eintraf. Seine Bemühungen, im Konservatorium Aufnahme zu finden, hatten Erfolg. Es gelang ihm, bei Sauzay, dem Schwiegersohn Baillots, anzukommen. Mit unglaublichem Respekt vor der altberühmten Anstalt, die so viele Größen hervorgebracht hat, betrat er das Konservatorium. Gleich in der ersten Lektion wurde er in seinen Erwartungen jedoch bitter enttäuscht, und bald sah er ein, daß das Studium bei dem 82 Jahre alten Herrn nichts anderes als Zeitverschwendung bedeuten würde. Nach einigem Überlegen ging er deshalb zu

Marsick. Es war ein glücklicher Entschluß, denn Marsick verdankt Flesch, nach seiner eigenen Aussage, den größten Teil seines Könnens. Das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler gestaltete sich so erfreulich, daß Flesch vier Jahre bei Marsick, der mittlerweile als Nachfolger Sauzays Lehrer am Konservatorium geworden war, verblieb. Im Besitz des ersten Preises verabschiedete er sich 1894 von Paris und debütierte zunächst in Wien und dann in Berlin. Über das Konzert in der deutschen Hauptstadt möge Flesch selbst berichten. »Von meinem Berliner Debüt sind mir besonders drei Momente in Erinnerung geblieben. Erstens, daß Joachim im Konzert anwesend war und ich diesem Gewaltigen zum ersten Male gegenüberstand. Zweitens, daß ich ganz unglücklich war, weil an dem Abend noch ein anderes Konzert stattfand. Zwei Konzerte an einem Abend waren damals ein nicht alltägliches Maximum. Als drittes ist meinem Gedächtnis ein ›Husarenstückchen‹ eingeprägt, wie man es nur in der Jugend zu vollführen den Mut hat. Ich war mit meiner Geige nicht zufrieden und ging am Vormittage des Konzerttages zu meinem Kollegen Lewinger, dem späteren Gewandhaus-Konzertmeister, um mir dessen Violine, ein gutes deutsches Instrument, zu leihen. Lewinger hielt mich für verrückt, stellte mir jedoch auf mein dringendes Ersuchen die Geige zur Verfügung, und ich absolvierte, ohne sie eigentlich zu kennen, darauf mein wichtiges Berliner Debüt.«

Wer diesem Debüt beiwohnte, weiß, daß Flesch, trotz des gewagten Experimentes, einen vollen Erfolg buchen konnte. Dieser wurde nur ermöglicht durch die im Bewußtsein technischer Überlegenheit wurzelnde innere Ruhe des Spieles, durch sein »Über-der-Sache-Stehen«.

Schon vor dem Berliner Auftreten hatte der junge Geiger seine Beziehungen in Paris endgültig aufgegeben. Der Grund war künstlerischer Natur und kennzeichnet Fleschs Auffassung von der Würde der Kunst. »Es entsprach durchaus nicht meiner Neigung,« so äußert er sich, »meine Karriere durch Spielen in mondänen Salons zu machen, wie es damals in Paris unbedingt erforderlich war.« So nahm er seinen Aufenthalt in Berlin. In dieser Zeit kam ihm ein ihm innewohnender charakteristischer Zug zum Bewußtsein, nämlich das Verlangen nach mehrseitiger Tätigkeit. Das Wirken als Konzertspieler allein genügte ihm nicht, wie ihm andererseits die ausschließliche Lehrtätigkeit ebensowenig ausreichend erschien. Erst die Verschmelzung des Virtuosen mit dem Pädagogen, der Wechsel zwischen Podium und Lehrstuhl war geeignet, ihm künstlerische Befriedigung zu verschaffen. Ein Feld, auf dem er in diesen beiden Richtungen nach Wunsch arbeiten konnte, bot ihm eine Berufung an das Konservatorium in Bukarest. Ohne zu zögern leistete er dem Antrag Folge und vertauschte Berlin mit dem Balkan. In Bukarest, wo sich alles, was Rumänien an Kultur und Kunst besaß, konzentrierte, wo man mit göttlichem Leichtsinn das Leben von der angenehmsten Seite nahm, verlebte er fünf Jahre in bevorzugter Stellung. Flesch erzählt gern und inter-

essant von dieser Zeit und besonders angeregt von der Königin Elisabeth, zu der in nähere Berührung zu kommen er das Glück hatte. »Die unter dem Namen Carmen Sylva bekannt gewordene königliche Dichterin hatte zu viele Freunde und zu viele Gegner, als daß sie vorurteilslos beurteilt worden wäre. In Wirklichkeit war sie ein Talent größten Stils, mit einer reichen Phantasie begabt, jedoch ohne jede Selbstkritik. Hauptsächlich von Hofschranzen umgeben, unter denen kaum einer deutsch verstand, war niemand imstande oder willens, die poetischen Produkte der Königin richtig zu beurteilen, und gelegentliche deutsche Gäste am Hofe hüteten sich, ein Urteil abzugeben. Daher die erstaunliche Ungleichheit ihrer Leistungen. Bemerkenswert war die Leichtigkeit der Produktion und die wundervolle Art, in der sie die stimmungsvollen Poesien mit ihrem herrlichen, süßen Organ vortrug. Es ging von dieser ungewöhnlichen Frau ein ganz eigener Reiz aus, sie war in gewisser Beziehung überirdisch, eine Idealistin, jedes schlechten oder unfeinen Gedankens unfähig, immer in den Wolken schwebend, dem Realismus der Erde feindlich gesinnt. Kurz, sie war nicht von dieser Welt und gehörte auch nicht hierher. Der König war der Gegensatz; im höchsten Grade unkünstlerisch, kalt, berechnend, aber ein guter Politiker. Die Königin besaß neben der Begabung zur Dichtkunst auch Talent zur Musik. Sie war eine gute Dilettantin auf dem Klavier und vermochte ein leichteres Trio von Beethoven korrekt auszuführen. Auch auf der Orgel war sie bewandert. Ihre größte Kunst bestand im ›Zuhören‹; darin war sie Meisterin und für den Künstler inspirierend.«

Ich habe Fleschs Schilderung ausführlich wiedergegeben, weil aus ihr ersichtlich wird, daß er, wie schon Joh. Kuhnau in seiner Abhandlung »Der wahre Virtuose und glückselige Musikus« verlangt, an den historischen, politischen und sonstigen Interessen seiner Zeit nicht vorbeigegangen ist.

Nach Ablauf dieser fünf Jahre empfand Flesch das Bedürfnis nach einer Veränderung, weil er fühlte, daß er in Bukarest, der Stadt des leichten Genießens, auf die Dauer verkommen müsse. Er löste seine dortigen Verbindlichkeiten und kehrte nach Berlin zurück, jedoch nur für kurze Zeit, denn nach sechs Monaten übernahm er eine Professur am Konservatorium in Amsterdam. »Bukarest und Amsterdam,« sagt Flesch, »waren zwei verschiedene Welten. Dort das von der Kultur noch kaum beleckte primitive, aber amüsante Land, hier die historische Stätte alter Kultur in jeder Form, aber nicht sehr kurzweilig für junge Leute. Da ich jedoch von jeher mit einer gewissen Philosophie begabt war und in jeder Situation meines Lebens versucht habe, wie der Engländer sagt: ›To make the best of it‹, d. h. das Schöne daraus hervorzusuchen und das Häßliche links liegen zu lassen, so begann ich nach einiger Zeit, mich in Holland einzuleben, was mir um so weniger schwer fiel, als meine künstlerische Stellung dort sehr bald eine prominente wurde. Von da an begann meine eigentliche Konzertkarriere, also etwas spät, in meinem dreißigsten Lebensjahre. Wahrscheinlich war es die Folge meiner weiter-

geschrittenen Entwicklung, daß ich nun auch mehr Geschmack daran fand.« In welch hohem Grade dem Künstler alles das, was einen großen Geiger ausmacht, zu eigen geworden war, dokumentierten die fünf historischen Geigenabende, die Flesch 1905 in Berlin veranstaltete. Mit der Vorführung von ungefähr 60 Kompositionen gab er eine Übersicht der Entwicklung der Violinliteratur von Corelli und Veracini bis zu Schillings und Reger. Es war das erste Unternehmen dieser Art für die Geige; gewissermaßen eine Übertragung von Rubinsteins acht historischen Klavierabenden ins Geigerische, und erregte durch die technisch- und stilvollkommene Darstellung Aufsehen. 1908 siedelte Flesch ganz nach Berlin über. Mit den Jahren ist er trotz seiner ungarischen Abstammung im Herzen ein überzeugter Deutscher und, wie er selbst ausspricht, Berliner Lokalpatriot geworden. Das kann ihn natürlich nicht hindern, seine Kunst auch außerhalb der Grenzen Deutschlands zur Geltung zu bringen. In den letzten Vorkriegsjahren spielte er regelmäßig alljährlich in den großen Sonntagsmatineen unter Chevillard in Paris, und zwar stets das Brahms-Konzert. Dieses Werk wurde jedesmal auf besonderes Verlangen Chevillards auf das Programm gesetzt, weil, wie der französische Dirigent Flesch gestand, er sich des Künstlers bediente, um die Franzosen zu zwingen, das Konzert wiederholt zu hören. Es erzielt bis heute immer nur einen Achtungserfolg. Brahms liegt dem Franzosen ebensowenig wie César Franck dem Deutschen.
Nach einer zehnjährigen Pause, während der Flesch in beinahe allen Ländern Europas konzertierte, unternahm er im vergangenen Winter wieder eine Reise nach Amerika. Seiner Neigung entsprechend verband er dort, wie in Europa, die Tätigkeit als Konzertspieler mit der als Lehrer. Auch einen Teil dieses Winters wird er in Amerika verbringen, und zwar in Philadelphia, wo dank der Magnifizenz von Mrs. Bok eine der größten amerikanischen Musikanstalten ins Leben gerufen werden konnte.
Die mehrmals berührte Zwiefältigkeit der künstlerischen Neigung Fleschs, die ihn sowohl für den Beruf des ausübenden Künstlers wie für den Lehrberuf interessiert sein läßt, findet ihren Niederschlag in einem großangelegten Lehrwerk »Die Kunst des Violinspiels«, in dem der Verfasser seine pädagogischen Erfahrungen zu Nutz und Frommen strebsamer Geiger bekannt gibt.*) Fleschs Arbeitskraft, die imstande ist, neben der Kunstausübung und dem Unterricht noch die Schriftstellerei zu bewältigen, erheischt Bewunderung. Man würde Flesch nicht gerecht werden, wollte man seines Charakters als Mensch und seiner Stellung zur Kunst nicht gedenken. Es soll ihm unvergessen sein, daß er in den Kriegsjahren, zu einer Zeit, wo manch lange bestehender Musikverein in seiner Existenz bedroht war, durch einen Akt humaner und kunstsinniger Hilfstätigkeit einen Stützungsversuch in die Wege leitete. Auf seine Anregung und mit den von ihm bereitgestellten Mitteln bildete sich der Hilfsbund für deutsche Musikpflege, des Künstlers ureigenes Werk.

*) »Die Musik« brachte in Heft XVI/11 eine Besprechung dieses Werkes.

LUDWIG NEUBECK

VON

WOLFGANG GOLTHER-ROSTOCK

Zum Herbst 1918 war die Direktion des Rostocker Stadttheaters neu zu besetzen. Unter 74 Bewerbern wurde Ludwig Neubeck erwählt, der sich bisher wohl als Kapellmeister und Konservatoriumsdirektor bewährt hatte, als Mitarbeiter an den Bayreuther Festspielen und im Münchener Prinzregententheater in der Pflege hoher Kunst unterwiesen war, aber noch keine Gelegenheit gefunden hatte, sich als Bühnenleiter zu betätigen. Er war ein unbeschriebenes Blatt, als er nach Rostock kam. Nicht ohne Bedenken sah man dem Neuling entgegen und verhielt sich abwartend. Der Beginn seiner Direktion fiel in die Zeit der Umwälzung, die einen gewandten Steuermann erforderte. Der Theaterbetrieb erlitt keine Störung, ein klarer fester Wille waltete über dem Ganzen. Die erste Probe auf Geschäftstüchtigkeit in schwierigen Verhältnissen war glücklich überstanden. Damit stellte sich Vertrauen auf die Zukunft ein, eine Hoffnung, die nicht enttäuscht wurde. Unter seinen früheren Leitern, Richard Hagen und Rudolf Schaper, hatte sich das Rostocker Theater eines guten künstlerischen Rufes erfreut, namentlich den Wagner-Aufführungen wurde große Sorgfalt zuteil. In den Kriegsjahren war ein Rückgang unvermeidlich. So galt es, langsam aufzubauen, Verlorenes wiederzugewinnen, Spielplan und Vorstellungen zu heben. Ins Jahr 1919 fiel die 500-Jahresfeier der Rostocker Hochschule, zu der Humperdincks »Gaudeamus« ein festlicher Aufklang war. Neubeck bereitete seinem verehrten Lehrer zugleich eine Morgenfeier mit einem Vortrag und der Maurischen Rhapsodie. Im Mittelpunkt der Veranstaltungen des Theaters stand eine Aufführung der »Meistersinger« unter Neubecks Orchesterleitung. Hier lebten zum ersten Male die von Rudolf Schaper vor dem Kriege eingeführten Wagner-Festspiele des Rostocker Stadttheaters wieder auf. Das 25jährige Theaterjubiläum wurde 1920 mit einer Festwoche begangen: alte und neue Meister kamen nebeneinander zu Gehör; das Programm Neubecks, ein echt künstlerischer Spielplan, die deutsche Kunst obenan, trat immer klarer und eindrucksvoller in die Erscheinung. Zugleich war das ernste und erfolgreiche Bestreben nach stilvoll abgerundeten Vorstellungen zu erkennen. Musikalische und literarische Morgenfeiern, an denen sich Neubeck mit Vorträgen wiederholt selber beteiligt, dienen zur Erziehung des Publikums, das durch solche Veranstaltungen zu ernster und nachhaltiger Beschäftigung mit der Kunst angeregt werden soll. Vor wichtigen Ur- und Erstaufführungen, Neuinszenierungen usw. werden einleitende Vorträge gehalten. Wenn ein Tondichter zum ersten Male mit einer Oper auf der Rostocker Bühne zu Gehör kommt, so bietet die Morgenfeier einen ergänzenden Überblick über sein Gesamtschaffen. So führte

Neubeck z. B. außer Humperdinck auch Strauß, Bruckner, Schillings, Hugo Kaun, Graener und Bleyle den Rostockern vor. Aber auch Kammermusik, kleine Opern und Singspiele, hin und wieder sogar große Orchesterkonzerte wurden in den Rahmen der Morgenfeiern aufgenommen. Das Rostocker Theater unter Neubecks Leitung hat bis Oktober 1924 die hohe Zahl von 150 Morgenfeiern zu verzeichnen. Eine Festschrift zum 25jährigen Jubiläum gab einen Rückblick auf die bisherigen Leistungen und einen Ausblick auf die Zukunft. Für die Spielzeit 1919/20 erschienen »Die sieben Türme«, dramaturgische Blätter mit wertvollen literarischen Beiträgen und Bildern, eine gediegene Theaterzeitschrift, die um tieferes Verständnis für die Bühnenkunst im weitesten Umfang und im besonderen Hinblick auf den laufenden Spielplan zu werben suchte. Leider konnten diese Blätter aus finanziellen Gründen über den ersten Jahrgang hinaus nicht fortgesetzt werden. Sie sind aber ein bleibendes literarisches Zeugnis für die hochgemuten Absichten des Bühnenleiters, der aus allen Kreisen Mitarbeiter heranzog. Durch Einrichtung der Kammerspiele für Spieloper und Schauspiel erweiterte Neubeck das Feld seiner Tätigkeit insofern, als er hier einen Raum für Kleinkunst, die im Stadttheater nicht unterzubringen war, schuf. Den städtischen Bühnen wurde die niederdeutsche Bühne, eine unter Leitung von Professor Dr. Krickeberg stehende Vereinigung von nicht berufsmäßigen Schauspielern, die sich die Aufführung von plattdeutschen Dramen ernsten und heiteren Inhalts zum Ziel setzt, angegliedert. Überhaupt nahm sich Neubeck, obwohl er vor allem Musiker ist, auch des Schauspiels mit Eifer an, indem er unter tüchtigen Spielleitern eine Erneuung und Modernisierung des früher vernachlässigten gesprochenen Dramas durchsetzte. Mit vollem Recht darf ausgesprochen werden, daß Rostock unter den mittleren deutschen Bühnen eine führende Stellung einnimmt, daß die hier geleistete Arbeit auch für große Theater mit unverhältnismäßig reicheren Mitteln vorbildlich zu erachten ist. Die Jahre der Theaterleitung Neubecks bedeuten einen stetigen Fortschritt und Aufschwung. Wenn auch nicht alles glücken kann, so ist doch kein Rückschlag, kein Stillstand, keine Erschlaffung zu bemerken. In der Spielzeit 1923/24 hat Rostock allein in der Oper drei Uraufführungen von Siegfried Wagner, Karl Bleyle und Fritz Cortolezis zu verzeichnen, außerdem zahlreiche Erstaufführungen, darunter das »Liebesverbot« von Richard Wagner. In den Chroniken der deutschen Theater, in der Tagespresse begegnet uns die Rostocker Bühne sehr häufig, weil immer Neues aus dem reichen künstlerischen Leben zu melden ist. Dabei sind die in Rostock zur Verfügung stehenden äußeren Mittel nicht groß. Die Aufgabe, mit kleinen Mitteln Bedeutendes zu erreichen, ist unserem Bühnenleiter gestellt und über alles Erwarten geglückt.
Neubecks künstlerische Richtung in Auswahl und Wiedergabe des Spielplans wurzelt in den Bayreuther Anregungen. Die Wagnerschen Werke stehen im Mittelpunkt, sie bilden gleichsam den Maßstab aller übrigen Leistungen, die

durchaus nicht einseitig, aber doch vorwiegend deutsch gerichtet sind. Im kleinen Betrieb prägt sich die Persönlichkeit des Direktors stärker aus als in großen Verhältnissen, weil er überall selber eingreifen muß. Dazu bedarf es freilich einer unermüdlichen Arbeitskraft. Die Verwaltungsgeschäfte erfordern große Gewandtheit und zielbewußten Willen, klaren Blick und sichere Hand für Innen- und Außenpolitik in allen Theaterfragen. Als Mecklenburger findet Neubeck im Verkehr mit seinen Landsleuten stets den richtigen Ton. Das half ihm besonders in der Zeit der Umwälzung über viele Schwierigkeiten hinweg. In der Auswahl der geeigneten Kräfte an leitender und ausübender Stelle ist Neubeck meist glücklich, so daß er über eine Künstlerschar verfügt, der er außergewöhnliche Leistungen zumuten kann. Der kühne Wagemut des Führers teilt sich auch seinen Mitgliedern mit. Neubeck geht unverdrossen seinen geraden Weg weiter und erzwingt sich mit zäher Ausdauer Anerkennung, wo er auf Teilnahmlosigkeit stößt. Bei festlichen Gelegenheiten übernimmt er zuweilen selbst die Orchesterleitung, namentlich bei Wagner-Aufführungen, die unter seinem Stab in hehrer Schönheit erstehen. Er ist im Grunde der beste Gastdirigent, weil er, mit den Rostocker Verhältnissen mehr als jeder andere vertraut, zugleich die hohen Vorbilder der Bayreuther Aufführungen kennt. Er findet den glücklichen Ausgleich des Erreichbaren und Möglichen ohne falsche Vorspiegelung und Überspannung. Eine Glanzleistung war die Erstaufführung der »Alpensinfonie«, die alle in Rostock aufzutreibenden Musiker (137 Köpfe) zu einem gewaltigen, den Anforderungen durchaus entsprechenden einheitlichen Klangkörper vereinigte. Neubecks Gewandtheit im persönlichen Verkehr ermöglichte in diesem Falle die freiwillige begeisterte Hingabe aller Mitwirkenden an eine große Sache. Endlich ist Neubecks eigener Kompositionen zu gedenken: Lieder, Chorwerke, sinfonische Sätze. Aus stimmungsvoller Lyrik entnimmt er seine Texte, mit Vorliebe aus den Gedichten Albert Sergels, die er dichterisch nachzufühlen und im modernen Geist nachzutönen versteht. Unter den Chorwerken verdient »Deutschland« (nach Schönaich-Carolath) als eine von vaterländisch deutschem Geist erfüllte Schöpfung hervorgehoben zu werden. Als Schüler Humperdincks ist Neubeck mit den Ausdrucksmitteln moderner Musik völlig vertraut.

Der Grundzug in Neubecks Schaffen ist die Ehrfurcht vor den Großmeistern deutscher Tonkunst. Auf dieser Grundlage erwachsen alle seine vielseitigen Leistungen, vor allem sein erfolggekröntes Streben nach einer wahrhaft deutschen Theaterkultur, die er in dem ihm zugewiesenen verhältnismäßig beschränkten Arbeitsgebiet vielleicht reiner zu verwirklichen vermag, als es im Großbetrieb möglich wäre. Man erinnert sich des Wortes Richard Wagners: »In Deutschland ist wahrhaftig nur der Winkel, nicht aber die große Hauptstadt produktiv gewesen.« Das Beispiel Rostocks lehrt, daß dieser Ausspruch auch unter veränderten Zuständen der Gegenwart seine Berechtigung behält.

BENJAMINO GIGLI

VON

SIEGMUND PISLING-BERLIN

Ich freue mich, der »Musik« über Gigli schreiben zu dürfen. Einförmige Ernährung hat Atonie des Magens zur Folge, Monotonie der Musikzufuhr zieht Erschlaffung der Empfangsbereitschaft nach sich. Medizinisch gesprochen, führte das Gastspiel Giglis dem Berliner Musikleben Salzsäure zu. Wie anregend, eine neue Stimme höchster Ordnung zu genießen, eine Persönlichkeit, anders als die anderen, zu studieren, ihre Gegenwart zu sondieren, ihre Möglichkeiten zu ahnen, die Verführungen italienischer Gesangskunst zu kosten, den Süden der Musik aufglühen zu sehen, sich an italienischem Leittongefühl, italienischem Portament und italienischem Willen zur Fermate zu ergötzen.

Ich möchte meine Eindrücke nicht »zu Buch« bringen, vielmehr, unter dem Protektorat Seiner Hoheit des Tages, bloß »zu Seite« (sit venia verbo). Womit die Einstellung gewonnen wäre zu einem Phänomen, das hereinsommernd in unsere graue Stadt Entzücken hervorrief.

Gigli debütierte in »Bohème«. Fieberhafte Spannung. Der Fall de Muro hatte uns skeptisch gemacht. Da endlich der primo uomo der Metropolitan-Oper. Ein kaum mittelgroßer Italiener mit der Anwartschaft auf Beleibtheit schießt in wenig glücklicher Maske unter den Kunstzigeunern hin und her. Es ist Rudolf der Poet. Berlin hat schon Größere ängstlich gemacht. Das Lampenfieber wird schnell überwunden, und nun stimmt er, nach etwas umständlichen Vorbereitungen Mimis Hand erfassend, die Des-dur-Kavatine an. Es überläuft einen. Das Piano schenkt Metall und Transparenz. Rudolf macht nicht allein Mimis Händchen, er macht jeden fühlenden Menschen warm. Die Träne in der Stimme — wie selten ist sie uns gegönnt! Hier quoll sie, quoll mit edelstem, farbigstem, unverbrauchtem Tenorklang. Zunächst eng resonanzierend, gewann die Höhe bald größere Rundung, ordnete sich lyrischer Empfindung (des Künstlers ureigener Domäne) mit gedeihlicher Wirkung ein, ohne mit jener Leichtigkeit zu dienen, die auch bei Nichtsängern das sympathetische Halsmuskelgefühl der Lockerheit und Gelöstheit erzeugt. (Bei Caruso lagen die Töne, auch die höchsten, gleichsam in einer Ebene.) Während die Behandlung der Stimme, mit Ausnahme der hohen Grenztöne, die gepreßt klangen, verwöhntesten Ansprüchen genügte, gab die Sinngliederung zu Bedenken Anlaß. Es stellte sich an den folgenden Abenden heraus, daß die Zufälligkeiten der Phrasierung keine Folge mangelnder Atemkraft oder mangelnder Einsicht in die Funktion des melodischen Baugliedes, sondern Ergebnis nervöser Einflüsse gewesen waren. Dies beiseite gelassen, verdiente die geschmackvolle Behandlung von Ornament und kleinem Redeteil alles Lob. »Bin nicht allein, wir sind zu zwei'n!« Mit welchem Charme rief der Meister des Rezitativs die sonst kaum beachtete Phrase, natürlich italienisch, den unten wartenden

Kameraden zu. Erstrangige Sänger lassen sich Zeit. Gigli bevorzugte breit ausladende Tempi, bevorzugte sie, an passendem Ort, im Einverständnis mit Puccini. (Ich entsinne mich dabei auch einer Aufführung von »Cavalleria rusticana« im Wiener Hofopernhause. Mascagni dirigierte. Zuerst starr vor Staunen, empfand man bald das Normgebende breit ausschwingender, feuriger Zeitmaße, neben atrophierten deutschen.) Italienische Kantilenen wollen Zeit zum Blühen haben.

Und der Darsteller? Gigli ist keine überlegen disponierende Persönlichkeit, wohl aber ein liebenswürdiges Naturkind mit lebendigen, vom Herzen überwachten Zügen. Sein Spiel verirrt sich manchmal ins Buffoneske. Bedenkliche Grenzüberschreitung! Man kann auch zuviel spielen.

Ein anderes Bild. Gigli als Lyonel (seine Lieblingsrolle). Man erlebte etwas Merkwürdiges. Musikbürger Freiherr v. Flotow wurde durch die Kunst eines begnadeten Sängers geadelt. Rettichscheiben verwandelten sich, wie in E. Th. A. Hoffmanns »Brautwahl«, in Goldstücke. Der Entgeistigung der opéra comique, der Klischierung ihrer Rhythmik, der Vergewöhnlichung ihres Romanzentons wurde die Spitze geboten von einem Lyonel, wie man ihn in Berlin noch nicht erlebt hat.

Die Lady singt die »Letzte Rose«. Giglis Spiel lebt das Lied mit aller Herzlichkeit mit, bis er, einem wunderbar warmen Antrieb gehorchend, wie von ungefähr in die Weise einstimmt. Wer denkt noch an Gesang, wenn dieser Lyonel seine Liebe verlacht und verhöhnt sieht? Ein guter Mensch äußert sich in seiner Fülle, ein Herz führt uns unauffällig seine Bahn.

Die Drehorgelmelodie »Ach so fromm, ach so traut« verliert im Goldglanz einer solchen Stimme ihre Schrecken. Einer Stimme, die aus der vokalisierten C-dur-Skala ein Erlebnis machen würde. Der Meister der Zwischentöne und der feinst differenzierten seelischen Regungen läßt hinter platter Melodie eine höhere Musik aufklingen. Banausischen Einfällen wachsen übersinnliche Werte zu. Die Klage um ein vernichtetes Leben gelangt zu erschütterndem Ausdruck. Hebbel bemerkt in den Tagebüchern, die Linie des Schönen sei haarscharf, man könne sie nur um tausend Meilen überschreiten. Lyonels maßvolle Haltung übte eine um so bezauberndere Wirkung aus, als Rudolf des Guten zuviel getan hatte. Für die angeblichen sentimentalen Anwandlungen des Künstlers fehlt mir entweder das Ohr — die reichliche Verwendung des italienischen Schluchzers zugegeben —, oder aber man verwechselt Gemüt mit Rührseligkeit, welches Quiproquo seine Entschuldigung fände in der Gefühlsdürre deutscher Singbühnen.

Giglis Erfolg sollte eine Steigerung erfahren. Er sang den Herzog in »Rigoletto«. War das ein Jubel! Schon nach der As-dur-Ballata einigte man sich auf einen Beifall, wie er seit Caruso keinem Tenoristen beschieden gewesen. Das Andantino »È il sol dell'anima« floß dem tenore di grazia mit allen Verführungen blühenden Klanges von den Lippen. Eine matte Verdi-Eingebung (die Arie

»Par mi veder le lagrime«) wurde ins Ungemeine gehoben. Die Kritik stellte die Forderung nach idealem Legato. Gigli erfüllte sie. Die Orchesterdevise der Canzone klang auf. Wie sich wohl Gigli mit dem genialen Gassenhauer abfinden würde? Man war fasziniert. Der Rhythmus bereicherte sich mit geistreichen Nuancen, so daß die Phrase »e di pensier«, die dreimal vorkommt, aber neunmal gesungen wurde, weil man die Canzone dreimal hören wollte, soviel Wiederholungen wie Musterbeispiele rhythmischer Phantasie und Pikanterie brachte, pikant kraft eines Singtemperaments, das nicht kitzelte, sondern kleine Anmutigkeiten als selbstverständlich erscheinen ließ, wobei freilich der große Kontur unterbrochen wurde, der verschwenderisch gespendete hohe Ton bei aller Leuchtkraft ein wenig gepreßt klang. Und nun die Einleitung zum Quartett. Auch hier wieder ein gewisses Gebundensein an das Kleinleben der Phrase. Bis der »bel zerbino« zum Erotiker großen Stils wurde und Maddalenen dämonisch bedrängte.

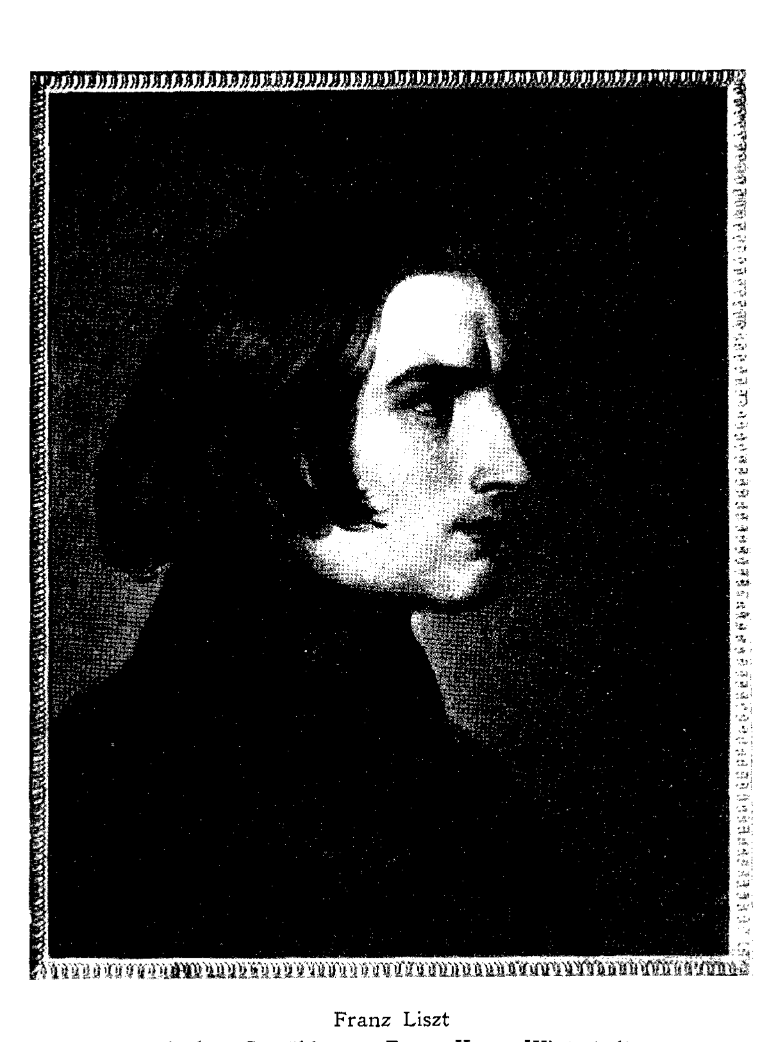
SINFONISCHE CHARAKTERISTIK

VON

GERHARD v. KEUSSLER-PRAG

Schall und Rauch, Klangfarben und Übergänge. Um mit einer offensichtlichen Parallele anzufangen, ein Wort des Malers und praktischen Ästhetikers Leonardo da Vinci. In seinem Libro della Pittura empfiehlt einmal Leonardo darauf zu achten, daß die Schatten und Lichter ohne Striche und Ränder ineinander übergleiten — a uso di fumo. Dieses rauchmäßige Einander wurde das Sfumato der Maler. Als technische Handhabe ist es auch dem Musiker geläufig. Den Namen sfumato oder sfumando erhielt das vermeintlich neue Darstellungsmittel der Tonkunst erst kürzlich; doch dem Wesen nach bestanden hat es schon bei den römischen Impressionisten des 16. Jahrhunderts, in der reichen Fülle aller erdenklichen Möglichkeiten. Caccinis Languida ist ein Rudiment. Unser modernes Sfumando aber ist von den Romantikern entwickelt worden; sinfonisch. Teilweise unter Anlehnung an eine Mannheimer Manier ward bei den Romantikern aus der wieder neu belebten Mode a-uso-di-fumo allmählich ein Stilmoment. Naturgemäß kann das Sfumando sich beim Musiker in einer weit reicheren Technik ergehen als beim Maler. Das erhellt nicht nur aus dem Wesen der Polyphonie mit deren unermeßlich komplizierbaren Schichtungen innerhalb des gesamten orchestralen Tongebiets. Der einschlägige Vorzug der Musik offenbart sich vielmehr in ihrem anderen Sonderbesitz, in der zeitlichen Dehnbarkeit der Klanglinien und Farben. Durch den Dienst dieses musikalischen Eigenmittels, der

zeitlichen Dehnbarkeit, kann Leonardos Rat unendlich besser in der Musik befolgt werden als in der Malerei. Das wußten Berlioz, Liszt und Wagner. Und ein Rückblick auf die jüngste Vergangenheit dieser Technik zeigt, daß die Praxis eine Unzahl Sfumando-Typen geprägt hat; nur sind sie von der nachrückenden Ästhetik noch nicht mit Sondernamen versehen worden. Das gilt erst recht für die verschiedenen Teil-Sfumandi. — Einen nicht seltenen Typ zeigt, beispielsweise, die unisone Themengruppe der Faust-Sinfonie von Liszt. Die Oboe setzt das zweite Thema unmerklich auf demselben Tone an, auf dem die Seconden das erste Thema merklich — in einem Crescendo — abstoßen, so daß jenes zweite Thema wie aus einem Nachklang des ersten hervorzuwachsen anhebt. Auch keinen Namen hat das ebenso häufige Gegenteil dieses Sfumandos; es ist der spontan überbietende Forte-Einsatz eines aufgesparten Tongebers. Der Posauneneintritt in Beethovens 9. Sinfonie erfolgt bekanntlich erst im Scherzo, und auch dort erst im aufgebrachten Presto. Wir haben uns daran gewöhnt, ihn als einen gewaltigen Haltruf zu betrachten, als ein wirkendes Veto gegen den dionysischen Tumult. Doch mit einer solchen Umschreibung dieses spontanen Forteübersatzes ist der Ästhetik fachmäßig ebensowenig geholfen, wie mit dem technischen Vornamen Subito. Einen Zunamen braucht auch dieser Typ. Daß er noch keinen hat, kann uns nicht wundern, wenn wir erwägen, daß die Musikästhetik schon im 17. Jahrhundert den technischen Anschluß versäumt hat. Es handelte sich damals um die musikalischen Seitenstücke zu Riberas krassem Tenebroso. Dabei war die musikalische Schwarzschattigkeit, nämlich der unvermittelte Wechsel von forte und piano, von tutti und menemo, auch im alten Opernorchester ein Favoritmittel, Gegensätze zu charakterisieren. Ebenfalls der alte Blechaufsatz di rinforza gehört hierher. Als Mazzocchis Catena in Rom aufgeführt wurde, war Ribera bereits ein gefeierter und kommentierter Maler und rückte zum Akademiker von San Luca empor. Was aber die bildenden Künstler an Ästhetikern gestellt haben, aus ureigener Mitte, ist damals den Musikern versagt geblieben. Ihre verschiedenen Zarlini kommen wenig in Betracht, wenn man auf der Gegenseite Persönlichkeiten wie Alberti, Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer ragen sieht. Und was Goethe veranlaßt hat, neben der Lebensbeschreibung Cellinis auch dessen Traktate zu übersetzen, ist nicht zu verheimlichen. Als im 18. Jahrhundert die Tonkünstler für ihre fahrlässig gekürzte Ästhetik Beiträge zu liefern begannen — Rameau, Tartini und Philipp Emanuel Bach —, war es in manchem zu spät. Man konnte die interessantesten, doch allmählich verflachten Handhaben der Charakterisierungskunst des 16. und 17. Jahrhunderts nicht mehr sichten. Unbenannt, sogar unberührt blieben die meisten ästhetischen Phänomene. Die wesentlichen Vorreden und Geleitworte von Meistern wie Monteverdi und Gagliano waren vergessen. Und wie ärmlich nimmt sich die Vortragslehre von Leopold Mozart aus, wo er auf die normierte Wechselwirkung von forte und piano hinweist.



Franz Liszt
nach dem Gemälde von Franz Xaver Winterhalter
Paris 1834



Suse Byk, Berlin, phot.

Carl Flesch



Ludwig Neubeck



Atlantic-Photo, Berlin

Benjamino Gigli

»Wenn nur die Dinge da sind, auf die Namen kommt es nicht an.« Bei dieser Schätzung beruft sich mancher Patriarch fälschlich auf Goethe. Es ist freilich der leibhaftige Doctor Faust, der da sagt: »Name ist Schall und Rauch.« Er sagt es aber als Examinand; er, der Pantheist in der unerwarteten Religionsprüfung vor dem frommen Gretchen — der große Hans, ach, wie so klein! Doch ohne solch befangende Umstände dachten Faust und Goethe anders über das Wesen der Namengebung. Im geweihten Studierzimmer haben wir es wiederholt erfahren; am klarsten, als sich der neue Geist in Faust erhob und zur Übersetzung des Evangeliums, des Logos, trieb. — Und geweihte, aber großenteils noch nicht getaufte Dinge sind es, die auch in der Musikästhetik arg vernachlässigt dastehen, vollends in bezug auf die Kunst der Charakterzeichnung. Ob die kommenden, als unerläßlich gewärtigten Namen »sitzen« werden, ist nicht die Hauptsache; wenn sie nur da sind. Alte Necknamen mögen unbeanstandet bleiben; man kann sie aber auch ablösen und ersetzen. Die Bezeichnung »Schusterfleck« — für die intervallgetreue und daher modulierende Sequenz — ist kein Ehrenname, und die Jünger Bruckners umschreiben ihn gern, wenn sie die Durchführungstechnik ihres Meisters diskutieren. Wesentlich ist, daß der Namengebung Akte des Erkennens vorangegangen sind, und, nicht zuletzt: die technischen Namen sind und bleiben ein Verkehrsmittel, das unsere künstlerische Verständigung vereinfacht und hebt.

Zur Kümmernis der schulmäßigen Musikanalysen hat es gehört, daß keine entsprechende Gegenleistung der Ästhetiker, keine brauchbare Synthese, keine systematische Nomenklatur gefolgt ist; daß die ästhetische Endarbeit durch die Künstler — die Tonkünstler selbst — ausblieb, wenn auch nicht durchgängig. Schuld der Analyten bleibt es, daß sie, am Einzelfall haftend, unerkannte Typen als Unika behandelten und unbenannt entließen. Die erste Folge dieser mangelhaften Schulung war und ist eine unsägliche Umständlichkeit, so oft es sich um ästhetische Darlegungen handelt, um Darlegungen zusammengesetzter Charaktere. Mit welch weitläufigen Erklärungen bleiben wir noch immer vor bestimmten Geprägen der Melodik stehen, vor gewissen ornamentalen Umschreibungen der Grundlinien; etwa vor den unmaskierten Variationen von Brahms und Reger, sogar vor den ersten Finaltakten der Eroica.

Soweit eine Ästhetik der Variation mit der Melodik anfängt, hat sie vor allem die Typen der Ornamentik zu erledigen. Sie tut es, wenn sie die ornamentale Technik nicht bloß als Herstellungsweise schildert, sondern wenn sie vor allem den ästhetischen Dienst bestimmt, den gegenständlichen Zweck des Ganzen wie der Einzelheiten; wenn sie die Beschaffenheit des Materials in Rechnung stellt und die flüchtigen Bedingnisse von Ort und Zeit der Entstehung mustert. Von solchem Gesichtsfeld aus können die Gattungen Flachornament und Relief auch in der musikalischen Kompositionstechnik ihre

Bestimmungen und Namen erhalten. Dann wird der artenreiche Sgraffito, der von den Orchesterkomponisten generationenlang gehandhabt wurde, selbst jedem Konservatoristen geläufig werden, und seine Kenntnis wird uns allen viele überflüssige Streitigkeiten ersparen. Noch 1906 wurde von einem Ästheten der Gedanke aufgestellt und verteidigt, die Solisten des Händelschen Concertinos hätten den Ripienopart im Grosso nicht mitzuspielen. Was ist Sgraffito und was sind musikalische Intarsien? Wenn der antwortende Maler ein vollwertiger Künstler ist, so brauchen im Vorspiel der Meistersinger die zweiten Geiger und ihre thematischen Mitgänger sich nicht mehr degradiert zu fühlen, wo es heißt, daß sie an der Dreithemenstelle, obschon mit einer Hauptlinie betraut, nur Intarsien auszuführen haben. — Für die Fuge schlechthin, gar für die alte Orchesterfuge, grassiert noch immer die einkämmige Irrlehre von der dynamischen Monarchitis des Themas und vom subalternen Beamtentum des Kontrapunktes, wobei gewöhnlich Tendenz und Zweck verwechselt werden. So oft wir aber die ästhetische Dienstordnung auf Prinzipien zurückführen wollen, leiden wir alle miteinander an einem Babel der Vorstellungen.

Der berüchtigte Streit über die Bestimmung der Musik — »Dienende oder freie Kunst?« — hat wohlfeile Übertreibungen gezeitigt. Auf der einen Seite: die Musik sei keine Sklavin, auf der anderen Seite: ihr käme keine Selbstherrlichkeit zu. Soweit aber der Streit ernst und von bedeutenden Kämpfern geführt wurde, Grund und Boden waren immer nur soziologischer Art, Kultur und Zivilisation. Wir aber, wir praktischen Musiker, finden uns zum Streit schon früher ein, und an anderer Stelle. Mit einem Verständnis der soziologischen Ästhetiker für unser Urthema vom Dienst der Musik konnten wir selten rechnen, weil diese Theoretiker meist unser Ausgangsgebiet unbeachtet gelassen haben. Es ist die musikalische *Tektonik*, zunächst die Umbildung von Gebrauchsdingen zu Kunstgegenständen, eine Umbildung von dienstgeprägtem Stoff zu sinnbedienter Form. — Uns Künstlern im allgemeinen ist nur mit einer Ästhetik gedient, die ein funktives Element, und zwar den Inbegriff des Wechseldienstes, als die künstlerische Zentralkraft behandelt. Da tut sich ein System der Abhängigkeiten auf und gründet eine Übersicht der beiderseitigen Bedingungen von Stoff und Form, indem es allenthalben die Urkraft der lebendigen Wechselwirkung aufweist, den ästhetischen Mutualismus do ut des, Geben und Nehmen.

Um solcherart mit der Ornamentik, als mit dem ersten tektonischen Prinzip der Melodie, anzufangen: es kommt hier der Ästhetik die Sichtung zu, unter welchen Voraussetzungen der angestrebte Schmuck den Rohstoff behandelt. Das eine Mal wird er ihn zierend heben, verschönern, ein anderes Mal beleben, und ein drittes Mal erklären. Werden diese verschiedenen Dienste nicht einzeln, sondern bald paarweise, bald zu dritt geleistet, so komplizieren sich auch ihre Charaktere, ihre neugeprägten Geltungswerte. Und bescheidet sich

die Ästhetik damit, eine Philosophie der technischen Bedingnisse zu sein, so wird ihr die letztgenannte und größte der drei Dienstleistungen naturgemäß am meisten zu schaffen machen. Soll nämlich das Ornament den Rohstoff auch erklären, so sieht sich der Ästhetiker vor die Grundfrage der Symbolik gestellt, das heißt vor die Frage nach der zweiten Bedeutung des Gegenstandes. Dies erhellt am kräftigsten aus der geschichtlichen Entwicklung der Variationenform, angefangen von den harmlosen Verbrämungen eines schlichten Rohstoffes, etwa eines Hexachords, bis herauf zur modernen Charaktervariation. Bald wurde das gestellte Material, das Thema, melodisch und rhythmisch verschönert und belebt — »charassiert« — wie in den alten Doubles; bald wurde es für berufen und befähigt erachtet, den symbolischen Ausdruck von Affekten zu tragen, die ihm scheinbar nicht eignen. Das zeigt Beethovens vierte Variation Paisiello-Nel cor als ein Beispiel für viele. Eine funktiv durchgängige Ästhetik der Variation wird auch den übrigen Medien — Harmonie, Klangfarbe, Zeitbehandlung und Dynamik — tektonisch gerecht werden, wenn sie mit den Fragen der Dienstleistung beginnt. Von diesem funktiven Gesichtsfeld aus will, endlich, alle musikalische Charakteristik mit ihren Höchstleistungen durchs Orchester beurteilt werden. Die Geschichte der Orchestervariation gibt zugleich einen Überblick über die Fortschritte der sinfonischen Charakteristik und Technik. Bei Peurl und Schein ist es noch ein mechanisches Umgießen und Umprägen der Grundmelodie, des Themas; bei den Klassikern tritt zum Spieltrieb die Auswirkung von Sinn und Seele hinzu. Einen Höhepunkt bei den Modernen bilden Hauseggers »Aufklänge«.
Oft begnügt sich die Ästhetik nicht mit künstlerischen Feststellungen, sondern will auch als Richterin, mit Werturteilen, amtieren; soll sie fördern, so muß sie zuerst die funktiven Wechselwirkungen zwischen den Materialien und künstlerischen Handhaben untersuchen und erst dann Wert und Unwert, Sinn und Widersinn des Gewordenen zu beurteilen anfangen. Der Sinn kann gelegentlich als holder Unsinn, als zweckerfüllte Komik erscheinen; der Widersinn aber ergibt sich meist als Sinnlosigkeit, unter Rückweis auf ein technisches Unvermögen. Dazwischen liegen Kunstwerke, die von Hause aus als Übungen angelegt sind. Freilich, nicht jedem Meister ist es ohne weiteres gegeben, sich während seiner tönenden Lehrgänge zugleich als Künstler höchster Art auszusprechen, wie solches Bach in seinem Wohltemperierten Klavier und in seiner Kunst der Fuge getan hat. Auch Schumanns Sinfonische Etüden sind hier zu nennen. Danzis einst berühmte Sieben Variationen »Consola le pene« sind gesangtechnisch wertvoll, entstellen aber den Charakter des Textes in sieben Serien durch affektwidrige Schnörkel und Ausbauchungen der gegebenen Melodie, so daß die Sängerin — und nicht sie allein — sich vor den ästhetischen Fehlschluß gestellt sieht: das Werk ihres Meisters sei eine mechanisch lukrative Maskerade; und die Variationenform überhaupt wird der leeren Spielerei bezichtigt.

In der Vokalmusik liegt ein bequemes Regulativ für den ästhetischen Wechseldienst obenauf; es ist der Text. In der reinen Instrumentalmusik schlummern und wachen die funktiven Kriterien oft tief versteckt; gleichwohl hat die Instrumentalkomposition viele Mittel ihrer Charakterzeichnung aus erbsässigen Typen der Vokalmusik bezogen. Wenn Beethoven in seiner Sonate op. 110 die ariose Melodie — nach dem ersten Teil der Schlußfuge — durch Achtelpausen mehrfältig unterbricht, so wissen wir, auch wenn die Überschrift »dolente« fehlen würde, daß hier ein Klageaffekt ausgedrückt wird, der Pianto. Wir kennen aus Beethovens eigener Vokalmusik den uralten Pianto-Typ, die Pausen unterm Bogen, die kurzen Unterbrechungen der sonst geschlossenen Vokallinie bei Kla-gen, Wei-nen, Za-gen. Es ist die kurze Sospiro-Pause, »ein artig Seufzerlein«. Und wenn heute dieses Ausdrucksmittel wie jedes ursprünglich eindeutige Charaktermerkmal durch Überdienst abgenutzt und neutralisiert, ohne Symbolkraft dasteht — namentlich in unserer sinfonischen Diktion —, so hat die Ästhetik nachzuforschen, welche Abnutzung zu jenem Überdienst geführt hat, und es wird sich bald erweisen, daß die fraglichen Sospiri mitunter eingeschaltet wurden, um parallele Quinten und Oktaven realer Stimmen zu verhüten.

Einige Charaktertechnen haben nach ihrem Übergang aus der Vokalmusik in die Sinfonie einen höheren Dienst erhalten. Die sinnvollen Echoreime im Madrigal arteten in der Oper zu allerhand seichten Witzen aus, und zwar um die Zeit, da man sich in Italien ästhetisch mit dem Tedio beschäftigte, mit der Langweile einer musikalischen Stilistik, die zum Gepräge der jungen Geschwister Oper und Oratorium gehörte. Der Wechseldienst von Text und Musik hat für die Kompensation der gegenseitigen Schuldigkeiten von jeher das Formenpaar accentus und concentus, secco und arioso, als wichtigste Entscheidungszone betrachtet. Fällt nun der Text weg, wie in der Sinfonie und ihrer angezogenen Echotechnik, so ist auch die Dienstfrage anders zu regeln. Das verflüchtete Dienstelement, der Text, kann nicht ohne ästhetischen Schuldschein fortfallen und dauernd ausbleiben. Anfänglich, so in der instrumentalen Echophantasie Banchieris, mag das rein akustische Reimelement des Echos gereizt haben. Später aber hat sich der dichterische, äußerlich fehlende Dienst innerlich ersetzen lassen. So ist es ein innerer, seelischer Widerhall, und nicht ein Echo in Wald und Wiese, wenn Schubert in seiner großen C-dur-Sinfonie das erste Thema mit dem plötzlichen pianissimo abschließt, mit einem spontan ausgebreiteten Echo; und jene Wirkung, der innere Widerhall, tritt beim Hörer auch ein, wenn die Hornisten durch keinerlei Handbewegung des Dirigenten hierzu ›inspiriert‹ werden müssen.

Nach funktivem Maßstab vereinfacht sich wesentlich der alte Rangstreit, welche von den Nachbarkünsten für den wirksamsten Wechseldienst mit der Musik berufen sei. Es geht nach der Verwandtschaft. Als blutsverwandt gilt der Musik nur die Dichtkunst; nächst ihr wird von der Musikästhetik am

meisten die Malerei benötigt. Da aber die Malerei ihre eigene Ästhetik lange Zeit mit den Prinzipien der herrschenden Plastik verwechseln ließ — man denke an Lessings Laokoon —, so hat auch in der Musikästhetik der mißverständliche Panplastizismus vorübergehend gewaltet. Die zeitweilige Vorherrschaft der sinfonischen Musik bei den Romantikern ist erst dadurch möglich geworden, daß die Malerei, auf die wachsende Nachfrage der Musik, ihr unscheinliches Angebot bis zum auffälligsten Pointillismus steigerte. Der Dienstbegriff der Klangfarbe ist im weitesten Ausmaß, bis zur unvermischten Farbengebung, differenziert worden. — Zu den Klangfarben waren schon längst auch Geräuschfarben getreten. Gegenwärtig ist die malende Charakteristik des Orchesters soweit vorgedrungen, daß sie die Anerkennung der Geräuschfarbe auch von der normativen Ästhetik verlangt. Die Forderung wird bewilligt, und zwar unter besonderer Fürsprache der Psychophysik, soweit diese mit der Erkenntnis beginnt, daß ein Bewußtseinsinhalt keine Substanz, sondern ein Erlebnis ist. Der Name Geräuschfarbe braucht nicht gleich Erinnerungen an Schnarre und Schelle wachzurufen. Das Geräusch der tiefen Flötenlage nennen wir wohlwollend »charakteristische Beitöne«. Weber erkannte nachdrücklich ihren Gewinn. Viele Geräuschfarben sind so subtil, daß wir sie nur wahrnehmen, wenn wir Abkömmlinge Heimdals sein wollen. Ein geheimes Mimikry-Thema ist die Mischung der Geräuschfarben mit den Klangfarben, angefangen von der Dämpferwirkung der Instrumente bis zur bocca chiusa der menschlichen Stimme, wie sie seit Verdis Rigoletto mitunter auch sinfonisch verwendet wird. Umgekehrt kann die Reinheit der Klangfarbe durch Entfernung der natürlich anhaftenden Geräuschfarbe gelegentlich am Instrument selbst bewerkstelligt werden; so kommt das reinfarbige Flageolett der Streicher durch die Aufhebung des Reibegeräusches zustande. Die merkwürdige Wirkung von Glucks Roulante rührt daher, daß diesem Trommelinstrument die Schnarrsaite fehlt. Die auffallende Helligkeit der schmetternden Trompete entsteht durch einen vibrierend metallischen Beiklang und ist jeder Geräuschfarbe ledig. Damit rechnet der berühmte »Strahlakkord« in Liszts »Festklängen«.

Ohne Psychophysik keine praktische Musikästhetik. So sind es auch zwei psychophysische Bestimmungen — die Begriffe der Reizschwelle und der Reizhöhe —, die den Anfang und das Ende des Farbendienstes normieren und so seine Grenzen aufweisen. Für die Reizschwelle vergegenwärtige man sich den Flageolett-Dienst der tiefen Streicher in Verdis Mondnacht am Nil; und für das andere Extrem, die Reizhöhe, haben wir im alten Orchester ebensoviel Kriterien und Anwendungen wie im neuen; man denke an die Skythen-Szene bei Gluck mit ihren unaufhörlichen Achtelschlägen der Trommel nebst den abstumpfenden Vierteln des Beckenpendels. Eine sinfonische Organisierung des Schlagwerks gehört zu den Verdiensten von Rimskij-Korssakoff.

Meist wird den ästhetischen Neulingen im Sinfonieorchester erst dann das Dienstrecht zugesprochen, wenn sie sich in der Oper und von da her in der Programmusik tektonisch bewährt haben, bald bereichernd und belebend, bald erklärend, mit symbolischer Anwartschaft. In der Oper wurde die Einbürgerung der orchestralen Neulinge selten beanstandet; außerhalb der Theatermusik oft. Man denke an Händels Glockenspiel im Saul; an Cherubinis Tamtam-Solo im c-moll-Requiem; an Beethovens Geräuschwerk samt Ratsche in der Schlachtsinfonie op. 91. Soll aber ein sinfonisch charakteristischer Neuling als Fremdkörper aus dem Orchester ausgewiesen werden, so kennt die funktive Ästhetik noch die Vorerwägung, daß es auch Fremdkörper gibt, die im Körper selbst gebildet wurden und nur an eine fremde Stelle gelangt sind. Andererseits hat man sich daran zu erinnern, daß in Frankreich um 1700 dem leibhaftigen Dudelsack der Eintritt in den Instrumentenstaat des sinfonischen Orchesters verweigert wurde, obschon der Dudelsack als Musette in die schönsten Salonkleider getan war. Dafür wurden im Orchester seine Manieren imitiert. Und ähnlich stilisierend verfuhr man mit dem Habitus der Stampella, unserer Bettlerleier.
Im Orchester sind seit Lully und Legrenzi die Streicher zu bleibender Vorherrschaft gelangt; offenbar, weil sie durch ihre Farbenneutralität am besten den Foliendienst zu verrichten befähigt sind. Waren dem Streichkörper Sonderfarben zu entnehmen — im Dienst irgendwelcher Charakteristik —, so mußte von einem normalen Streichen abgesehen werden. Welche Vorgänge auf der Bühne durch das Pizzicato und Tremolo in Monteverdis Combattimento charakterisiert werden sollten, ist bekannt. Es folgten mit illustrativem Dienst: das Flageolett, das Sul ponticello, das Flautando und Col legno. Diese Sondermittel sind auch in der Sinfonie schon längst gebilligt und zeigen teilweise, wie die nominell verpönte Geräuschfarbe auch auf der ästhetischen Dienstliste tatsächlich zur Anerkennung gelangt ist. Nicht selten sind die Tonsetzer durch die Instrumentalisten selbst auf charakteristische Sonderfähigkeiten des einen und anderen Instrumentes gewiesen worden, angefangen von der harmlosen Flatterzunge der Flöte bis hinab zum frappanten Sdrucciolando der Harfe. Lauter Spezialitäten. Vom Kontrabassisten Langlois-Berlioz stammt die technische Vorschrift, die Strauß für das stöhnende Salome-b des Kontrabasses in die Partitur eingetragen hat, Szene: Salome an der Zisterne, pervers lauschend.
Eine Ästhetik der sinfonischen Charakteristik kann in umfassender Weise nur dann begründet und gefördert werden, wenn Komponist, Instrumentenbauer und Spieler mit einem Ästhetiker als fachmännischem Wortführer zusammentreten. Durch Anbringung von Hornstürzen hat Wagner den Klang der Tuben veredelt, und dadurch ihren Dienst wesentlich erweitert. — Die Instrumentalisten an unseren Konservatorien haben auch funktiv-ästhetisch geschult zu werden. Die Einleitung der Dante-Sinfonie soll sozusagen nicht dirigiert werden

müssen, das heißt: die Posaunisten tragen gebieterisch führend das unisone Thema vor. Von der Hochschule her sollen sie wissen, daß die Worte, die Liszt über die einzelnen Noten hingesetzt hat, die gewaltige Inschrift über dem Höllentor *sind* oder — calvinistisch genommen — *bedeuten*, und je nach der ästhetischen Vorbildung werden die Künstler im Orchester es auch inne haben, welche Verantwortung in ihrem gesetzmäßig freien Vortrag liegt. Wer als Posaunist auf Hanslicks Dialektik zu schwören gelernt hat, muß hier die Wortklauberei als seine Privatästhetik beiseite lassen, und wenn er das Thema genau so vorträgt, wie Liszt es aufgezeichnet hat, so kann er dem Hörer dieselbe Stärke der Überzeugung offenbaren, wie ein Prediger des Evangeliums beim Text der Auferstehung, Geist und Buchstaben auseinanderhalten mag.
Als Liszt 1853 das Karlsruher Musikfest geleitet hatte, bekam er von seiner Gegenpresse allgemein zu hören, daß er nicht zu dirigieren verstünde. Heute können wir Liszts Dienstwage sachlich bestimmen; wir werden, der Objektivität wegen, nicht Liszts persönliche Auslassungen gegen seine Widersacher auf die Wage legen und werden so auch den berühmtesten Brief Liszts an seinen Hopliten Richard Pohl nicht uneingeschränkt mitnehmen, sondern wir können uns begnügen, die sachlichen Partiturnotizen Liszts zu buchen. Einmal, zum Rosenwunder der »Heiligen Elisabeth«, schreibt Liszt in die Partitur: »An dieser Stelle und bei dem Eintritt des Chors . . . soll das Orchester wie verklärt erklingen. Der Dirigent wird gebeten, den Takt kaum zu markieren, und da dies gesagt, sei noch hinzu bemerkt, daß der Komponist das übliche Taktschlagen als eine sinnwidrige, brutale Angewohnheit betrachtet . . . Musik ist eine Folge von Tönen, die sich einander begehren, umschließen und nicht durch Taktprügel gekettet werden dürften!« Die einstige Replik gegen Liszt gipfelte in Wortwitzen, und unsere heutige Duplik gewönne nur dann einen fruchtbaren Sinn, wenn sie funktiv-ästhetisch durchgeführt würde. Erst die Ansprüche des dienenden Künstlers und der zu bedienenden Kunst, dann das Werturteil. Um aber die wechselnden Ansprüche beiderseitig zu normieren, bedarf man einer ästhetisch bestimmten Unterlage, eines einwandfreien Bodens der Verständigung. Im gegebenen Fall müßte die Sfumando-Technik mit ihren praktischen und dialektischen Voraussetzungen funktiv soweit geklärt dastehen, daß wir ästhetisch nicht vom Ei der Leda anzufangen haben.
In den letzten neunziger Jahren hat man, im Gefühl der Übersättigung mit Chromatik, die Ganztonskala aufgegriffen und sich dabei auf eine orchestrale Anregung Liszts berufen; das war eine biologische Auskunft. Gleichermaßen liegt es in der Natur unserer jüngsten Entwicklung, daß wir gegensätzlich die Zeit eines Differenzierungsbedürfnisses zu durchleben beginnen. Das Vierteltonsystem, speziell Alois Hábà, muß von hier aus gewürdigt werden. Unter den Orchesterinstrumenten können vorläufig nur die Streicher und Zugposaunen den neuen Forderungen genügen. —

In unserer Musikästhetik sind am spärlichsten die großen Gebiete der Komik und des Häßlichen bebaut worden. Auch hier wird sich manches Brachland am ergiebigsten roden und urbar machen lassen, wenn man vom ästhetischen Wechseldienst der Charakteristik ausgeht. Zur Praxis der sinfonischen Komik sei hier nur soviel gesagt, daß der charakteristische Scherz sein Bestes einbüßt, wenn er auffällig dirigiert werden muß oder vom Spieler silbenmäßig vorgelesen wird. Wie oft schon wurde dadurch Mozarts »Musikalischer Spaß« verdorben! Und der quellende Humor des »Till Eulenspiegel« und des »Don Quixote« von Richard Strauß versandet unfreiwillig in Witzelei, wenn das Heft auf dem Pult wesentlich mehr sein und bleiben soll denn ein Souffleur im Kasten.

Als Carl Rosenkranz mit seiner Ästhetik des Häßlichen auftrat, wurde er im Lager der Hegelianer als Vollender begrüßt, als der Vollender des Systems der Ästhetik. Aber alsbald erhub sich ein Streit. Nicht die Künstler rumorten, als sie erfuhren, ein Professor hätte drei Luftwurzeln des Häßlichen entdeckt: Formlosigkeit, Inkorrektheit und Verbildung. Nein, selbst seine ergebensten Schüler wollten nicht mehr in Wolken wandeln und fragten nach den Gegenwurzeln, nach den erdenhaften Normen und deren verbürgter Festigkeit. Wir Künstler, die wir von der Tektonik ausgehen, können nur eine konditionale Ästhetik gut heißen; wir sagen: Schön und Häßlich werden gemessen am Charakteristischen. Je nach dem Umfang und der Durchbildung des Charakteristischen schwanken die Grenzen von Schön und Häßlich; und je nach der Beglaubigung, die das Charakteristische für die Benötigung seiner Mittel erbringt — Entlaßbarkeit oder dienstliche Überanstrengung —, kann das Schöne als eine Verklärung des Charakteristischen und das Häßliche als eine Ausartung des Charakteristischen gelten. Hier besitzt die Musik, als zeitlich verlaufende Darstellung, ihre nächsten ästhetischen Parallelen in der Dichtkunst. Ob mit oder ohne Text hatten auch die Komponisten mehr als einmal den Verbrecher Richard III., den Schwächling Hamlet und den Lump Falstaff orchestral zu charakterisieren. Homers häßlicher Thersites dient nur episodisch.

Dem Schönheitsdurstigen widerstrebt die Hinnahme charakteristisch wirrer Linien; als ein ästhetisches Hemmnis erscheint ihm die Zumutung, daß er — er selbst — den aufgeworfenen Linienverlauf schlichten soll; er empfindet darin eine Beeinträchtigung seines freien Lustgefühls. Und für den sinfonischen Farbendienst lautet die Frage der modernen Instrumentenrepublik: einander helfen oder einander stören? Je freundlicher die Farben sich begegnen, um so eher verklärt sich das Charakteristische zum Schönen; je fremder und härter die Farben aufeinander getrieben werden, um so eher wird das Charakteristische ins Häßliche ausarten. Zu unserem ästhetischen Urteil aber gehört die Vorbedingung, daß wir dort die Eintracht, hier den Zwist miterleben wollen, als beteiligte Zeugen, doch unvoreingenommen,

weder durch einen Baedeker für den Äther des Himmels, noch durch einen Cicerone für die Keramik der Hölle. Im Medium des Charakteristischen stehen freundschaftlich sich gegenüber das Erhabene und das Niedliche, das Tragische und das Komische. Die Zahl der sinfonischen Beispiele ist Legion.

Ohne Namen und ästhetisch noch ungeordnet liegen in der Praxis, schon bei den Klassikern, allerhand ausgeprägte Technen der musikalischen Projektion und Perspektive vor. Ein Entrücken des Tonbildes charakterisierte man typisch durch Luftpausen im ganzen Melos und durch die mannigfaltigen Mittel des diminuendo-slentando. Und diese optisch-akustische Wirkung kann auch zustande kommen, rein musikalisch, wenn die Cheironomie des Dirigenten vollends unauffällig bleibt. Kein technisches Unikum sind die acht Orchestertakte, mit denen Händels Messias das Bild des Evangeliums — die Weihnacht Lucae — als Fernbild verschwinden läßt, um wieder der alttestamentlichen Prophetie Raum zu geben. Und wie die schildernden Komponisten von jeher ihrer Kunst die Fähigkeiten einer erkennbaren Naturtreue zugesprochen haben, so sind sie auch den Fragen der musikalischen Projektion und Perspektive mit allen erdenklichen Technen nachgegangen. Ins Programm seines Festes auf Solhaug schreibt Pfitzner: »Durch einen Spalt im Berge sieht Margit den Frühling draußen.«

Erklärt man, an den gegenwärtigen Technen und Instrumentalvorräten übergenug zu besitzen und nach weiteren Speisungen grundsätzlich kein Verlangen zu haben, so ist das zunächst der Ausdruck jenes Mißbehagens, das man in gepfropftem Zustand, nach aufdringlicher Bedienung, empfindet. Wieder in ästhetisch normalem Zustand muß man darauf bedacht sein, daß wenigstens die vorhandenen Farbenarten für sämtliche Register des sinfonischen Tongebietes ihre Vertreter erhalten. Heute gibt es diese Vollständigkeit nur für drei Arten — für die Streicher, Klarinetten und Saxophone. Wir brauchen Baßflöten und müssen wieder für die Herstellung von Zugtrompeten sorgen.

Hat in sinfonischen Chorwerken das Orchester mitunter eine gewichtigere Charakterrolle zu verkörpern als der Chor, so ist das dynamische Mitleid, die gutwillige Unterordnung des Orchesters, unzulässig. Nicht allein in den Szenen des Jüngsten Gerichtes, wie im typischen Dies Irae, kann das Übermenschliche, die Redegewalt des Richterspruches, den Instrumenten anvertraut werden. Da ist die gutwillige Unterordnung des Orchesters — forte ma accompagnando — versagender Dienst. Denn das ganze Menschengeschlecht, der Chor, ist hier nur eine Handvoll Gras; und ein Erzvater als Fürsprecher, der Solist, hat mitunter nur als eine kaum bemerkbare Krume zu erscheinen, eine Krume vom Brot des ewigen Lebens. Der Laie aber verlangt vom Fernbild, daß einzelne Personen, wenigstens die des Vordergrundes, plötzlich makroskopisch herausfallen sollen und vor ihn hintreten — »verweilet doch, ihr seid so schön!« Am Verständnis für die Perspektive hapert es. Nicht in

unserer Musik, wohl aber in unserer landläufigen Musikästhetik. — Wie der allmähliche Übergang vom Grau des Abends in das Schwarz der Nacht orchestral gemalt werden kann, zeigt Strauß in seiner Alpensinfonie. Für den Ausdruck von Düsterkeit und Dunkel im Streichorchester haben die alten Meister gern die Geigen ausgespart; diese tektonische Ökonomie bedingt beispielsweise die Grundfarbe von Bachs Actus tragicus. Auch später, so bei Cherubini und im ersten Teil von Brahms' Requiem, finden wir diese charakteristische Einschränkung. Wotans lange Erzählung, im zweiten Akt der Walküre, hält sich ebenfalls nur an tiefe Instrumente. Grétry wollte nach der Aufführung von Méhuls Uthal einen Louisdor für seinen Platz nachzahlen, wenn er eine e-Saite zu hören bekäme. Die ganze Oper Uthal entschlägt sich der Geigen, und zwar zur Charakteristik Ossians. Auch für den gegenteiligen Fall, für die Entziehung der Baßinstrumente zur Prägung einer Erdenentrücktheit, gibt es eine Unmenge von Beispielen.
In bezug auf ihre dichterischen Dienste sind heute alle Bläser neutralisiert oder werden wenigstens mit obligatem Nebendienst betraut. Die priesterlichen Posaunen bekommen in Haydns Jahreszeiten ihren Domino nicht mehr als kurzen Wintermantel sondern als Maskentracht; bei Nicolai erhalten sie die Maske als Hohlgesichtsform von Sir John Falstaff. Und die Tuba mira des Weltgerichts macht in Wagners Bacchanal die Sprünge der geilen Faune mit. In der Zeit zwischen Landi und Gluck wurde der Bühnenkastrat mitunter durch dasselbe Fagott persifliert, dessen Tiefe nach wie vor männliche Würde charakterisiert. Zur Anerkennung von seiten der ästhetischen Behörden sind hier Dienstrecht und Dienstpflicht den alten Instanzenweg gegangen: Oper — Programmusik — Sinfonie; die Sinfonie mit der Freistatt im Scherzo.
Über die Charakterrollen einzelner Orchesterinstrumente und über ihren sinfonischen Farbendienst, insbesondere bei Beethoven, habe ich mich in verschiedenen Aufsätzen ausgesprochen, so namentlich in Peters Jahrbuch 1920. Und eine Allegoria dei stromenti ist es auch, die das ästhetische Glossar unserer Instrumentationslehren ausmacht, vornehmlich bei Berlioz und Strauß.
Hier überall ist von musikalischen Einzeltechnen und sinfonischen Einzelleistungen die Rede. Größer wird das Thema, wenn man die Affinitäten der Musik überhaupt, das heißt ihre charakteristische Dienstbefähigung als solche zum Ausgang nimmt. Als die Kirchenältesten zu Nicäa mit der Formulierung eines allgültigen Glaubensbekenntnisses den Streit Arius-Athanasius schlichten wollten, dachten sie nicht daran, einen vertonbaren Liturgietext anzulegen. Der lange Weg von der ersten Verlesung des Credo bis zu Beethovens Messen beschäftigt die Musikästhetik zunächst vom tektonischen Gesichtsfeld aus. Welcherlei Tonmittel wurden in den Dienst der Verschönerung, der Belebung und Erklärung des teilweise musikwidrigen Dogmen-

textes gestellt, das ist unsere Frage, und welcherlei Dienst konnte nur durchs Orchester geleistet werden? Das Motuproprio des Papstes Pius X. vom Cäcilientag 1903 wäre anders ausgefallen, wenn wir Musiker rechtzeitig — spätestens im 19. Jahrhundert — unsere eigensten Anschauungen als eine funktive Ästhetik ausgebaut hätten. Dem Motuproprio wären viele Dienstleistungen unserer Vorfahren als unübergehbare ästhetische Wertsummen vorzulegen gewesen. Manche Kirchensonate und manche Kirchensinfonie hat innerhalb des Gottesdienstes besser ›gedient‹ als die vorangehende Rede des Priesters, und während des Abendmahls vermag Bachs Geigen-Chaconne, als Kommunionsmusik vom Kantor der Kantoren niedergeschrieben, tiefere Andacht auszulösen als ein automatischer Perikopen-Choral. Welche charakteristische Texterweiterung für die Passionsmusik erst durch den Mitdienst des Orchesters möglich wurde, ermißt man auf dem Weg von Obrecht zu Bach. Der Typus Obrechts herrschte ein Jahrhundert lang. Obrechts Text, obschon »nach Matthäus« betitelt, ist abwechselnd aus allen Evangelien bezogen und enthält sich jener Szenen und äußeren Momente, deren musikalische Affinität erst durch das Orchester aufgezeigt werden wollte. Man denke an Bachs Orchesterbaß beim Riß des Vorhangs im Tempel.

Was alles in der musikalischen Tektonik als Rohstoff zu gelten habe? Man erinnere sich daran, daß Dionys und Apollo bei der Austeilung von Rohstoffen nie engherzig waren. Dieser Freigiebigkeit entsprach eine besondere Empfänglichkeit der Komponisten während der Renaissance. In der Waldsinfonik sind Hörner bereits im 14. Jahrhundert für Naturmotive verwendet worden. Und außer den allgegebenen Naturlauten — Vogelruf und Echo — wurden schon früh schlichte Weisen als Materialien benutzt, vornehmlich als Cantus firmus. Es folgten Paraphrase, Verwandlung, Adaption, und in der modernen Sinfonik das Charakterzitat. Man denke an den Choral »Crux fidelis« in Liszts Hunnenschlacht und an das Credo im Zarathustra von Strauß. — Vielfach als Rohstoff ist das Volkslied für eine gewisse nationale Sinfonik benutzt worden. Und Liszt hat das Buch über die Zigeunermusik als eine Vorrede zu seinen Ungarischen Rhapsodien geschrieben. Unter ihrem Einfluß ist der amerikanische Wa-Wau Press entstanden, und hierher kann auch gerechnet werden, was Mac Dowell im Vorwort zu seiner Indianischen Orchestersuite schreibt. Die ganze Programmusik mit ihrem fraglichen Vorrecht und ihren charakteristischen Prärogativen muß von der Ästhetik ebenfalls tektonisch eingeleitet werden. Mazeppas Peitschenknall, das Herdengeläute bei Mahler und Strauß — all das gehört hierher. Hinneben zu stellen sind die Naturbilder der Klassiker, wie etwa Glucks Naturszenen. Und von den ausgesprochenen Sinfonikern melden sich Brahms und Bruckner mit ihren Meeresschilderungen; Rinaldo, Helgoland. Mit wesentlich anderer Schönheitstendenz erscheinen Liszts Jeux d'eaux de la Villa d'Este. Hier

haben sich dem Weimarer Maler die Franzosen Debussy und Ravel angeschlossen. Geht aber die symbolische Figuration ganz in bedeutungslosen Zierwerten auf, so haben wir es mit einer ästhetischen Involution zu tun, mit einer Rückbildung in höherem Alter, ohne daß darum gleich auf Marasmus, auf schlimme Altersschwäche, zu schließen ist.

Bei der sinfonischen Dichtung muß die Ästhetik mit der Frage anfangen, ob dem Komponisten eine unmittelbare Verkörperung seiner dichterischen Gefühle vorschwebt oder eine Illustrierung von dichterisch bereits geformten Verleiblichungen. So wörtlich und zeilengetreu wie Dvořák in seinen sinfonischen Dichtungen hat wohl selten ein Komponist sich an den Dichter gebunden. Auf halbem Weg zwischen Beethovens Coriolan und Dvořáks sinfonischen Dichtungen steht Liszts Gretchen mit dem Maßlieb.

Ästhetisch wenig bebaut, vorwiegend Gestrüpp, ist das Kapitel Melodram. In der Populärästhetik können sich die Feinde des Melodrams auf Schiller berufen, die Freunde aber auf Herder und Wieland, auf Mozart und den späteren Goethe, und nicht zuletzt auf die grundlegende Abhandlung Rousseaus. Nur darf es nicht dabei bleiben. Denn als Wissenschaft kann die Ästhetik auch im populären Teil nicht ungestraft die phänomenalen Ermittlungen der modernen Psychophysik außer acht lassen. Das Spukmärchen von Hermes und Aphrodite verstummt. Der bisherige Hauptstreit — die Frage nach der Verschmelzung von Instrumentalklang und Sprechstimme — wird zu einer Nebensache, das heißt: man koordiniert diese Streitfrage den wissenschaftlich friedlichen Lösungen der übrigen Fragen sinfonischer Verschmelzung und Polyphonie; und aus den Nöten unmusikalischer Sprecher braucht man weiterhin nicht Tugenden des Protestes gegen die Gattung zu machen. Denn hat die Ästhetik gelernt, erst die Psychophysik zu beherrschen, um sich für oder gegen deren Antrag einer Mitarbeit entscheiden zu dürfen, so gewinnt sie auch für das Melodram Wesentliches. Vom funktiven Gesichtsfeld aus wird hier die Ästhetik naturgemäß mit äußeren Dingen anfangen. *Äußere Reize* sind es zunächst, von denen auch unsere musikästhetischen Empfindungen abhängen, und *äußere Wirkungen* sind es zunächst, die auch den musikästhetischen Willensakten folgen. Von dieser Erkenntnis aus ist der bichrome Wechseldienst zu sichten und die große Biphonie zu beurteilen, wie sie sich zwischen dem musikalisch gesprochenen Wort und dem Orchester tektonisch kundgibt. Andererseits ist damit gesagt, daß man hier, wie bei jeder allegorischen Mitarbeit des Orchesters, nicht vor der äußeren Charakteristik stehen zu bleiben braucht. Wo im dritten Akt des »Tristan« das nahende Schiff Isoldens sichtbar werden soll, da haben über dem affektuos haltenden Orchester Flöte und Klarinette das Wehen der Mastwimpel zu veranschaulichen; das wissen wir durch Wagner selbst. Doch in hundert und aberhundert Fällen sind Allegorie und Charakteristik des Orchesters Anekdoten geblieben.

Anekdoten oder Geheimmittel? Die Musikästhetik soll ihre Anekdoten, richtig genommen, nicht abstoßen, denn von Hause aus bedeutet das anékdoton ein »nicht herausgegebenes«, nun aber bekannt gewordenes Geheimmittel des Meisters.

EINE NEUE DEUTSCHE BEARBEITUNG DER GLUCKSCHEN »IPHIGENIE AUF TAURIS« VON GIAN BUNDI

BESPROCHEN VON

HERMANN ABERT-BERLIN

In der Geschichte der Bearbeitungen älterer Opern bilden die Übersetzungen ein besonders trübes Kapitel von Händel, Gluck und Mozart an, dem hier besonders übel mitgespielt worden ist, bis zu Verdi und Mascagni. Und doch sind sie nicht minder wichtig für die Einbürgerung der Werke bei uns, als z. B. das Aussetzen der Cembaloparte. Handelt es sich um ein ausländisches Drama, so fordert der Übersetzer mit Recht, daß sein Werk als eine selbständige literarische Leistung gewertet werde. Bei Opern dagegen läßt man gemeinhin nicht bloß fünfe gerade sein, sondern erhebt sogar, wie im Falle Mozart, die Geschmacklosigkeiten des Übersetzers noch zu geflügelten Worten und verteidigt sie gegen alle Besserungsversuche, als ob es sich um heilige Güter der Nation handelte. Erst die jüngste Zeit wendet sich nachdrücklicher gegen diese »Hausknechtsübersetzungen«, wie Kretzschmar sie treffend nannte, und strebt nach Besserung, nicht allein um des guten Geschmackes sondern vor allem um der Reinheit der künstlerischen Wirkung willen. Dabei stellt sich immer klarer heraus, daß dieses Übersetzen durchaus nicht bloß sprachliche und philologische Fertigkeit erfordert, sondern vor allem ein ganz beträchtliches Maß von künstlerischer Schöpferkraft, nicht etwa bloß im Bau guter Verse, sondern im lebendigen Nachschaffen des Originals. Wörtliche philologische Richtigkeit allein tut's nicht: sie führt nur zu oft zu ledernen und gekünstelten Ergebnissen. Sobald man aber einer Übersetzung anmerkt, daß sie eben eine Übersetzung ist, kann man sicher sein, daß der Verfasser seiner Aufgabe nicht gewachsen ist. Ist somit schon aus literarischen Gründen eine freie Übersetzung einer wörtlichen vorzuziehen, so ist das noch weit mehr aus musikalischen der Fall. Denn das letzte Ziel ist doch wohl keine wenn auch poetisch noch so gelungene Übertragung, die »so ungefähr« zur Fassung des Originals »stimmt«, sondern eine solche, die sich dem musikalischen Ausdruck des Originals so getreu anschmiegt, daß man den Eindruck hat, als könnte die Musik für gar keine anderen Worte als für die deut-

schen geschrieben sein. Die Fähigkeit des musikalischen Nachempfindens ist die dringendste Voraussetzung einer guten Übersetzung und zugleich die, die in der Praxis am seltensten erfüllt wird. Wie oft kommt es vor, daß ein Übersetzer nicht einmal richtig zu phrasieren weiß und die Melodik, die sich im Original ganz offenkundig aus der syntaktischen Gliederung der betreffenden Sätze herausspinnt, dadurch zerreißt, daß er den deutschen Satz ganz anders gliedert, so daß das sprachliche Gewand für jedes feinere Empfinden, um mit Beckmesser zu reden, »schlappt und überall klappt«. Neben die gute musikalische Phrasierung aber tritt die rhythmische Struktur, die eine richtige Wiedergabe der Schwerpunkte erfordert, und endlich verlangt auch, was auch heute noch häufig übersehen wird, der sprachliche Klangwert der Vokale in der Übersetzung sein Recht. In diesem Punkte sind die Sänger unter den Übersetzern im Vorteil: sie werden sich schon aus technischen Gründen davor hüten, eine Koloratur, die das Original auf dem Vokal a bringt, im Deutschen etwa auf ü singen zu lassen. Das alles sind Dinge, die das Opernübersetzen nicht als einen bloßen Handlangerdienst erscheinen lassen, sondern als eine selbständige dichterisch-musikalische Leistung, an die man die höchsten Anforderungen zu stellen berechtigt ist.

Für den Übersetzer Glucks gelten diese Forderungen doppelt bei den bekannten Anschauungen des Meisters von Wort und Ton; ihm erwächst außerdem ein gefährlicher Nebenbuhler in *Peter Cornelius*, der gewiß zum Opernübersetzen auserwählt war wie wenige. *Gian Bundi* ist sich des Ernstes seiner Aufgabe voll bewußt gewesen. Rein literarisch ist seine Iphigenienübersetzung eine fein empfundene, geschmackvolle Leistung. Einzelne Wagneriana wie »Höchste Seelennot — Treue bis zum Tod« sind der letzte Rest aus einer Zeit, wo das Wagnerfieber auch die Übersetzer packte. Zugleich aber ist die Stelle auch ein Beleg für die große Freiheit, die sich Bundi dem Original gegenüber wahrt (»vous avez vu mes pleurs, je n'ai pu m'en dépendre« heißt es im Urtext). Sie entspringt dem Bestreben, Guillards Diktion dem modernen Empfinden möglichst anzunähern, und Bundi schaltet da, in scharfem Gegensatz zu Cornelius, namentlich in den Rezitativen ziemlich frei, was Dehnungen, Spaltungen, Elisionen u. dgl. anbelangt. Dagegen läßt sich nicht das geringste einwenden, falls nur der Affekt des Gluckschen Melos gewahrt bleibt. Das weiß Bundi auch wohl. Aber in einzelnen Fällen hat ihm sein furor poeticus doch einen gelinden Streich gespielt, wie z. B. im vorliegenden, wo dem starken Affekt der deutschen Worte kein gleicher Höhepunkt in der Musik entspricht. Auch Bundis Arientexte sind mehr freie Nachdichtungen als Übersetzungen. Er liebt darin den Reim, besitzt aber dichterisch-musikalisches Feingefühl genug, um die minderwertigeren Poeten daraus erwachsenden Gefahren zu vermeiden — man denke nur an die bissigen Worte Mozarts gegen die Reimereien der Dichter, die »dem Komponisten seine ganze Idee verdürben«. Einzelne Verstöße gegen das Glucksche Melos, wie in der Arie »D'une image,

hélas« das unglucksche »Träumst du«, vermögen den guten Gesamteindruck nicht zu stören. Am wenigsten genau nimmt es Bundi mit der Wiedergabe der Vokale und ihrer Klangfarbe im deutschen Text. Schon im ersten Priesterinnenchor (Nr. 2) muß das wirksame dreimalige ô den hellen Vokalen e und sogar i weichen und ebenso später das gleichfalls malerisch empfundene »cris« dem neutralen »Götter«.

Den Gang der Handlung hat Bundi im großen und ganzen unangetastet gelassen. Im ersten Akt ist der Bericht des Skythen über die Gefangennahme der beiden Fremden gestrichen, so daß die beiden Barbarenchöre nahe aneinander rücken. Dagegen wird der Schlußchor des Aktes nur einmal gesungen, da die Verhandlungen des Thoas mit seinen Leuten und den Fremden erheblich gekürzt sind. Dramatisch war das sicher ein Gewinn, wenn man musikalisch auch den Wegfall des einen Chorpfeilers bedauern muß. In der Tempeldienerszene des zweiten Aktes griff Bundi, offenbar um das mehrstimmige Rezitativ zu vermeiden, zu einer älteren Gluckschen Fassung, die kürzer, aber auch harmonisch weit unruhiger ist. Sonst hat er sich glücklicherweise zu keiner Kürzung der Rezitative hinreißen lassen. Tatsächlich ist jeder, sei es Dirigent oder Übersetzer, der bei Gluck Anfälle von »tedio del recitativo« bekommt, entschieden vor die falsche Tür geraten, denn er hat von der Macht dieses breiten Atems keinen Hauch verspürt. Bedenklich erscheint mir dagegen, daß bei Bundi Thoas statt von Pylades vielmehr von Orestes (mit dem Opfermesser) getötet wird. Diese jähe Tat will nicht recht zu Orests ganzem bisherigen passiven Wesen stimmen. Sicher hat ihn Gluck nicht als den Löser des Knotens gedacht, zumal nicht mit einem solchen Aufwand an Pathos. Er läßt den Thoas vielmehr auffallend rasch durch Pylades aus der Welt schaffen, der hier als die Hand des rächenden Schicksals erscheint. Es ist ein schöner Zug an dem Gluckschen Orest, daß er von des Thoas Fall gar keine Notiz nimmt, und statt sich als Rächer zu fühlen, mit seinen Gedanken nach wie vor bei dem Freunde und vor allem bei der wiedergefundenen Schwester weilt.

Ist die vorliegende Bearbeitung darum auch nicht in allen Teilen schlackenrein, so erhebt sie sich doch dank ihrer Vorzüge weit über den Durchschnitt. Ihr größter Vorzug ist, daß sie offenbar nicht einer Bestellung von außen sondern einem inneren Drange entsprungen ist. Es geht eine sympathische jugendliche Wärme von diesem Texte aus und um ihretwillen verzeiht man es auch seinem Verfasser, daß er mitunter »mit der Melodei ein wenig frei« umgeht. Ist doch auch beim Übersetzen, wie bei jeder künstlerischen Tätigkeit, der Übel größtes die Trockenheit.

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

AUFSÄTZE UND SONDERHEFTE ZUM 100. GEBURTSTAG ANTON BRUCKNERS

ALLGEMEINE ZEITUNG Nr. 351 (4. September 1924, München). — »Zu Bruckners Gedächtnis« von *Franz Moißl.* Der bedeutende Bruckner-Forscher Moißl gibt seinem Befremden darüber Ausdruck, daß Wien, die Stadt, deren Verpflichtung es eigentlich sein müßte, den Meister besonders zu ehren, an dem 100. Geburtstag Bruckners sang- und klanglos vorüberging.

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG Nr. 415 (4. September 1924). — »Bruckners Ethos« von *Hans Teßmer.* Der Autor gibt eine feine psychologische Analyse von Bruckners Schaffen und Wesen. In den Vordergrund werden die Gottesanschauungen Beethovens und Bruckners gerückt. Teßmer prägt das Wort: »Beethoven hat mit der Welt und mit Gott gehadert — Bruckner haderte nur mit sich um die Welt, um Gott. Beethoven forderte — Bruckner dankte beständig.«

BERLINER TAGEBLATT Nr. 418 (3. September 1924). — »Anton Bruckner« von *Leopold Schmidt.* Der Autor gibt eine gedrängte Charakteristik des Meisters, der er eine kurze biographische Übersicht beifügt. Er vergleicht im Gegensatz zu der gemeinhin üblichen Auffassung, Bruckner sei der direkte sinfonische Nachfahre Beethovens, ihn viel mehr mit Schubert, mit dem Bruckner die »Urwüchsigkeit des musikalischen Österreichertums, die Melodienfülle, den natürlichen und gesunden Klangsinn, aber auch die durch keine Auslese der Gedanken gehemmte Weitschweifigkeit, das Zerfließen der Form gemeinsam hat«.

FRANKFURTER ZEITUNG Nr. 660 (4. September 1924). — »Der Weg zu Bruckner« von *Karl Holl.* Den Weg zu Bruckner aufzuzeigen ist Sache dieses Aufsatzes. Das Wesen des Menschen Bruckner wird dargelegt; es wird gezeigt, wer prädestiniert ist, dem Werk des Meisters naiv, gläubig zu folgen. Es werden Wege gewiesen, dem Göttlichen der Brucknerschen Kunst nahe zu kommen. Ein weiterer Teil des Aufsatzes ist der Sinfonie gewidmet. Der Bau wird analysiert und kritisch beleuchtet. Der Autor spricht über das Adagio Bruckners folgendes: »Dieses Adagio ist, da Bruckner sein Ideal des Finale nicht erreicht hat, der gewichtigste Teil seiner Sinfonie geworden. Es ist ihr innerer Schwerpunkt, ihr Herz. Wer bis dahin gelangt ist, wird immer wieder dahin zurückkehren und, sich darein versenkend, von hier aus das Ganze erkennen. Er ist den Weg zu Bruckner zu Ende gegangen.«

HANNOVERSCHER KURIER Nr. 408/09 (31. August 1924). — »Anton Bruckner« von *Max Auer.* Ein Überblick über des Meisters Leben und Schaffen. — »Unbekannte Sinfonien Bruckners« von *Franz Moißl.* — »Bruckners musikalische Sendung« von *Robert Scherwatzky.*

MÜNCHEN-AUGSBURGER ABENDZEITUNG Nr. 252 (14. September 1924, München). — »Bruckners Romantische Sinfonie im Radio« von *H. W. v. Waltershausen.* — *Der Sammler* Nr. 104 (4. September 1924). — »Anton Bruckner« von *Heinrich Stahl.*

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN Nr. 241 (4. September 1924). — »O. A. M. D. G.« von *Paul Ehlers.* Die Worte Omnia ad maiorem DEI gloriam über Bruckners Tedeum geben dem Autor den Anstoß zu einer tiefschürfenden Charakteristik des Meisters.

VOSSISCHE ZEITUNG — MUSIKBLATT Nr. 1 (6. September 1924, Berlin). — »Anton Bruckner« von *Max Graf.* — »Bruckners Idee zur Oper« von *Apajune.* Ein allerdings der Fachwelt nicht unbekannter Brief an die Dichterin Gertrud Bollé, den das Blatt teilweise in Faksimile wiedergibt, mag auch hier nochmals eine Stelle finden. Er lautet: »Euer Hochwolgeboren! Ihr herrliches Schreiben zeigt mir den großen Genius, der in Ihnen obwaltet. Ich bin leider immer krank. Auf Befehl der Ärzte muß ich jetzt ausruhen. Dann gedenke ich meine neunte Symphonie fertig auszucomponiren, wozu ich fürchte, 2 Jahre zu brauchen. Lebe ich dann noch u fühle die nöthige Kraft, dann will ich herzlich gerne an ein dramatisches Werk gehen. Wünschte mir dann eines a la Lohengrin, rom. religiös-misteriös u besonders frei von allem Unreinen. Ich bin sehr stolz über Ihr staunenswerthes Urtheil. Hoch das Genie! Also jetzt bin ich ein gebrochener Mann. Nachher bin ich ja stolz u glücklich einen genialen Dichter zu finden. Ein Urtheil Wagners über mich erfuhr ich neulich erst, worin er sagte: ich sei der einzige, dessen Gedanken bis zu Beethoven hinaufreichen. Groß! Meinen Dank u tiefsten Respekt. Dr A Bruckner. Steyr, 5. Sept. 1893.« — »Bruckners Erdenwallen« von

Ernst Decsey. Der liebenswürdige Biograph des Meisters erzählt einige reizvolle und zur Charakteristik des Meisters wichtige Geschichten aus seinem Erdenwallen.

DEUTSCHE KUNSTSCHAU I. Jahrg. Heft 15 (1. September 1924, Frankfurt a. M.). — »Bruckner«, Gedicht von *Robert Diehl.*

DIE MUSIKWELT Heft 9 (1. September 1924, Hamburg). — »Bruckner« von *Wilhelm Zinne.* Der Autor gibt ungemein wertvolle, meist persönliche Erinnerungen an Bruckner wieder. Insbesondere wird das langsame Wachsen der Bruckner-Verehrung in Hamburg geschildert. Auch Gustav Mahlers Stellung zu Bruckner erläutert der Autor eingehend auf Grund persönlicher Kenntnis. — »Kapellmeister Anton Bruckner« von *Ferdinand Scherber.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Heft 11 (5. September 1924, Dortmund). — »Aus Bruckners Werkstatt« von *Karl Grunsky.*

MUSICA DIVINA (Bruckner-Sonderheft) XII. Jahrg. Heft 3 (Juli-September 1924, Wien). — »Bruckners Leidensweg« von *Josef Kluger.* Der Verfasser beleuchtet die Verständnislosigkeit, mit der die zeitgenössische Kritik dem Werk Bruckners Zeit seines Lebens entgegenkam. — »Bruckneriade«. Eine Improvisation in Versen von *Rudolf Moißl.* — »Seine kirchenmusikalischen Widersacher« von *Franz Moißl.* — »Begegnung« von *V. O. Ludwig.* — »Bruckners Messe und die überkommene Form« von *Max Auer.* Diese formästhetische Abhandlung weist nach, inwieweit sich Bruckner von den hergebrachten Messeformen entfernt. — »Durchchristete Musik« von *Otto Seifert.* — »Aus Bruckners Briefen« von *Franz Gräflinger.* Eine Reihe von Briefen, auch erstmalig veröffentlichte, sind hier wiedergegeben: an Bülow, Dürnhofer, Wolzogen und einige Damen aus Wien. — »Der ›Domorganist‹«, zwei Eingaben Bruckners an das Linzer bischöfliche Ordinariat. — »Warum ich Bruckner liebe« von *Ernst Decsey.* Ferner weitere Antworten zu dieser Frage von den bedeutendsten Musikforschern und Schriftstellern.

NEUE MUSIKZEITUNG (Bruckner-Sonderheft) Heft 11 (1. September 1924, Stuttgart). — »Zu Anton Bruckners 100. Geburtstag« von *Erich Schwebsch.* — »Bruckner und die Moderne« von *Ernst Kurth.* — »Chromatik und Tonalität« von *A. Halm.* — »Anton Bruckners Wesen im Spiegel seiner Sinfoniethemen« von *Emil Petschnig.* — Heft 12 (15. September 1924). — »Bruckners Verhältnis zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen« von *August Stradal.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG Nr. 31/32 (13. September 1924, Köln). — »Was bedeutet uns Bruckner?« von *H. Unger.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Heft 36 (3. September 1924, Berlin). — »Anton Bruckner« von *Max Chop.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Heft 9 (September 1924, Leipzig). — »Anton Bruckner« von *Max Auer.* — »Das Unrecht an Bruckner« von *Siegfried Kallenberg.* Der Autor spricht über Gründe und Ursachen der Tatsache, daß das Werk des Meisters sich so langsam durchsetzte und noch jetzt durchsetzt. — »Wie steht es heute um Bruckner?« von *Alfred Heuß.* Der Autor entwickelt die Charakteristik des Meisters aus der Stellung der Welt zu ihm.

INLAND

ALLGEMEINE ZEITUNG Nr. 336 (26. August 1924, München). — »Glossen zum gegenwärtigen Musikleben in Sowjetrußland« von *A. N. Rimskij-Korssakoff.* — Nr. 366 (13. September 1924). — »Der 50jährige Arnold Schönberg« von *Adolf Weißmann.* Der Verfasser gibt einen ästhetischen Überblick über Schönbergs Geistesentwicklung und damit über die Entwicklung seiner Kunst. Zusammenfassend sagt er am Schluß: »Endgültiges ist hier nicht erreicht. Oft wendet sich das im Musikantischen, im Romantischen verwurzelte Gefühl gegen die logische Grausamkeit dieses Umbaus. Aber es hilft nichts: man muß ihn erleben. Erst dann kann die Kritik einsetzen. Sie wird immer wieder, selbst nach grundlegenden Einwendungen, die positive Leistung des Mannes betonen müssen, der nicht nur verehrter Meister seiner Jünger, sondern verehrungswürdiger Meister dieser Zeit ist.«

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG Nr. 393 (22. August 1924). — »Südliche Musik« von *Walter Dahms.* Eine kurzgefaßte Ästhetik und Entwicklungsgeschichte der italienischen Musik. — Nr. 417 (5. September 1924). — »Italienisches Musikleben« von *Walter Dahms.* — Nr. 429 (12. September 1924). — »Arnold Schönberg« von *Alfred Goetze.* — Nr. 433 (24. September 1924). — »Zur neuen Musik« von *R. Zoellner.*

FRANKFURTER ZEITUNG Nr. 687 (13. September 1924). — »Arnold Schönberg fünfzigjährig« von *Karl Holl.* Der Autor gibt eine treffliche Analyse Schönbergschen Musikwesens. — Nr. 707 (21. September 1924). — »Auf Busonis Tod«, ein Nachruf von *Karl Holl.*

LEIPZIGER JÜDISCHE ZEITUNG Nr. 36 (7. September 1924). — »Jüdische Musik« von *Sally Rabinowitz.*

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN Nr. 251 (14. September 1924). — »Münchener Kirchenmusik« von *O. Ursprung.* — »Der gregorianische Gesang« von *Alfred Lorenz.*

OBERSCHLESISCHES ABENDBLATT Nr. 179 (4. August 1924, Gleiwitz). — »Ferruccio Busoni« von *Hermann Schildberger.*

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Heft 35—38 (5., 12., 19. September 1924, Berlin). — »Einige Betrachtungen über zeitgenössische Musik und ihre Pflege« von *Otto Sonnen.* — »Die Bedeutung des rhythmischen Phänomens in der Musik Bachs und Beethovens« von *Frank Wohlfahrt.* — »Der 50jährige Arnold Schönberg« von *Paul Schwers.* — »Der regenerierende Tanz« von *Emil Petschnig.* — »Vom Dichterrecht auf Unwahrscheinlichkeit«, eine Erwiderung *Martin Friedlands* auf den Artikel R. Sternfelds »Eine unbeachtete Stelle in den Meistersingern«, der im 15. Wagner-Heft der »Musik« erschien.

BLÄTTER DER STAATSOPER 5. Jahrg. Heft 1 (September 1924, Berlin). — »Weber, der Deutsche« von *Julius Kapp.* — »Rede Wagners an Webers Gruft«. (Mit Faksimile.) — »Die Geburtsstätte des Freischütz«. — »Die Wolfsschlucht« von *Franz Ludwig Hörth.*

DEUTSCHE KUNSTSCHAU Heft 15 (1. September 1924, Frankfurt a. M.). — »Clemens Krauß« von *Richard Specht.* — »Alois Senefelder und der Musikaliendruck« von *Otto Kellner.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG Heft 386 und 387 (5., 20. September 1924, Berlin). — »Die Bedeutung Hermann Kretzschmars für die musikalische Erziehung« von *Walter Kühn.* Fortsetzung eines Aufsatzes aus Heft 385. — »Nachklänge von Bayreuth« von *Alfred Morgenroth.*

DIE MUSIKANTENGILDE Heft 6 (15. August 1924, Berlin-Wolfenbüttel). — »Fortschrittler und Altgläubiger« von *August Halm.* — »Das Geheimnis der Form« von *Ekkehart Pfannenstiel.*

DIE MUSIKWELT Heft 9 (1. September 1924, Hamburg). — »Moderne Musikprobleme« von *Wilhelm Heinitz.* — »Aus der neuen Epoche des Schulgesangs« von *Edith Weiß-Mann.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Heft 11 und 12 (5. und 20. September 1924, Dortmund). — »Die Behandlung musikalischer Probleme im deutschkundlichen Unterricht der höheren Schulen«, eine Beispielreihe von *Paul Mies.* — »Über Methodik und Methoden des Musikunterrichts«, ein Vortrag, gehalten auf der Breslauer Schulmusikwoche 1924 von *E. Jos. Müller.* — »Die Gesetze der Tonverwandtschaft« von *Joh. Alex. Hummrich.*

HELLWEG Heft 32 und 33 (6. und 13. August 1924, Essen). — »Grundsätzliches zur Pflege der Musikalität« von *Justus Hermann Wetzel.* — »Deutsche Musikprobleme« von *Hermann Kundigraber.* I. Paul Hindemith, ein musikalischer Zeitspiegel.

MELOS Heft 2 (1. September 1924, Berlin). — »Zweig auf Busonis Grab« von *Robert Prechtl.* — *Heinz Tiessen* spricht über »Das Verhältnis zum heutigen Schaffen«. — »Normen und Fehlerquellen der Musikkritik« von *Hermann Springer.* Der Autor geht tiefschürfend auf das Wesen der Musikkritik ein, indem er an Hand einer beinahe psychologischen Studie des Kritikers die Gefahren aufzeigt, die der Kritik resp. der Produktion durch den Kritiker erwachsen können. Er weist weiterhin die Wege, die der berufene Kritiker zu gehen habe. Er gibt Anregungen, die einem Lehrbuch für die rechte kritische Einstellung gleichkommen. Doch erscheint der Aufsatz nicht allein für den zünftigen Kritiker wertvoll, sondern muß auch dem Laien, der sich ein kritisches Urteil anmaßt, die Größe einer Verantwortung, die mit jeder Kritik verbunden ist, zum Bewußtsein bringen. — »Das zentrale technische Problem im zeitgenössischen Musikschaffen« von *Hermann Erpf.* — »Melodie und Form« von *Ekkehart Pfannenstiel.* — »Ein Tagebuch Georg Vierlings aus der Unterrichtszeit bei Adolf Bernhard Marx« von *Ernst Bücken.* — »Ungarns Musikleben in den beiden letzten Jahren« von *Aladar Toth.* — »Schweizerische Musik der Gegenwart« von *Ernst Tobler.*

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH (August bis September 1924, Wien) *Sonderheft zum 50. Geburtstag Arnold Schönbergs.* — Den Inhalt dieses reichen Heftes, das als Ganzes erstmalig Schönbergs Schaffen und Leben von allen Seiten zu beleuchten sucht, nur annähernd in seiner Fülle wiederzugeben, erforderte einen Raum, wie wir ihn an dieser Stelle nicht zur

Verfügung haben. Ein Aufsatz, der Schönbergs philosophische Einstellung erforscht, ist der von *Walter Klein* über das theosophische Element in des Meisters Schaffen. — *Paul Bekker* liefert eine eingehende Studie über die »Erwartung«. — Glückwünsche in Form von Bekenntnissen zu Schönbergs Werk tragen die bedeutendsten Verfechter und Verfechterinnen dieser Kunst bei. — *Erwin Stein* geht den theoretischen Ursprüngen der »Neuen Formprinzipien« auf den Grund. Und erläutert dann die neuen Formen, die Schönberg entweder neu geschaffen oder aus Überkommenem mit konsequenter Logik ausgebaut, vergrößert und vollendet hat. — *Rudolf Kolisch, Adolf Weißmann, Scheinpflug, Stiedry, Klenau, Graf, Eisler, Scherchen* u. a. geben Ausschnitte aus ihren Eindrücken über Schönberg wieder, teils theoretischer, teils ästhetischer Art. — »Aus der Jugendzeit«, so heißt ein Artikel von *David Josef Bach*, der uns in die Zeit um 1890, da der junge Schönberg eben der Schule den Rücken gekehrt hat, führt. Wir sehen Schönberg in den ersten Anfängen der Musikerlaufbahn. — Kleine Episoden und ein vernichtender offener Brief von Dahms zeigen Schönberg im Ringen um Verständnis und Anerkennung. — Einige Anekdoten trägt *Hans Eisler* herzu. — Einen wertvollen theoretischen Aufsatz steuert *Alban Berg* bei, in dem er die Frage zu erklären sucht: »Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?«

NEUE MUSIKZEITUNG Heft 12 (15. September 1924, Stuttgart). — »Bayreuther Gedanken« von *Carl Siegmund Benedict.* — »Die ›unsterbliche‹ Geliebte« von *Franz Rabich.*

PULT UND TAKTSTOCK Heft 5 (September 1924, Wien). — »Über den Vortrag von Schönbergs Musik« von *Erwin Stein.* — »Von den Grundlagen der Programmbildung in Orchesterkonzerten« von *Wolfgang von Hauenschild.* — »Verschiedenes vom Kleinen Orchester« von *Erwin Stein.* Der Autor schlägt zur Typisierung des »Kleinen Orchesters« die bekannte Besetzung von Schönbergs Kammersinfonie vor. In seinem Aufsatz begründet er diesen Vorschlag ausführlich.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG Heft 29/30 (30. August 1924, Köln). — »Musik in der Sommerfrische« von *Hermann Unger.* — »Louis Kelterborn« von *Friedrich Bürki.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Heft 35, 37, 38, 39 (27. August, 10., 17., 24. September, Berlin). — »Erfurter Notenschätze« von *Robert Hernried.* — »Der Name Parsifal« von *Felix Gotthelf.* — »Hugo Wolf als Orchesterkomponist« von *Walther Hirschberg.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Heft 9 (September 1924, Leipzig). — (Siehe unter Bruckner-Aufsätzen.) Außerdem enthält das Heft die kritischen Würdigungen der bedeutenden Musikfeste dieses Sommers (Bayreuth, Göttingen, Salzburg, Donaueschingen).

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT Heft 12 (September 1924, München). — »Das Motivleben und sein Einfluß auf den musikalischen Vortrag« von *Eugen Tetzel.* — »Eine Skizze zum zweiten Satz von Beethovens Streichquartett op. 132?« von *Arnold Schmitz.* — »Neuerwerbungen der Musiksammlung an der Nationalbibliothek zu Wien« von *Robert Haas.*

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Heft 20/21 (6., 20. September 1924, Zürich). — Nachruf für Ferruccio Busoni von *Ernst Isler.* — »Musik in Finnland« von *Hans Kunz.* — »Das Vierteltonklavier« von *August Richard.*

THE SACKBUT Heft 2 (September 1924, London). — »Bemerkungen über Musik aus einem Tagebuch von Joseph Farington (1747—1821)« von *Jerome Hart.* — »Sir Charles Santley« von *John Mewburn Levien.* — »Die italienische Musiksaison: alte und neue« von *Guido M. Gatti.* — »Elgar und Vaughan Williams« von *Richard Capel.* — »Die Frau in der Musik« von *Yvonne Pert.* — »Walford Davies als Komponist« von *Herbert Antcliffe.*

Ernst Viebig

UR NUTIDENS MUSIKLIV V/6—8 (Juni bis August 1924, Stockholm). — »Smetana und Schweden« von *Tobias Norlind.* Über Smetanas Aufenthalt und Tätigkeit in Göteborg und sein Verhältnis zu Schweden. — »Etwas über schwedische Volksmusik« von *Eric Westberg.* Eine Antwort auf *Peterson-Bergers* Aufsatz in »Dagens Nyheter« vom 20. April 1924 zur Frage über das Vorhandensein von Dreivierteltonschritten in altnordischer Volksmusik.

Jón Leifs

* K R I T I K *

BÜCHER

ROBERT BORY: *Une retraite romantique en Suisse. — Liszt et la Comtesse d'Agoult.* — Genève, Éditions Sonor S. A. 1923.

Wer von diesem Büchlein neue Aufschlüsse über den viel erörterten Liebesbund Liszts*) und der Gräfin d'Agoult erwartete, wird leider enttäuscht. Das Aufkeimen dieser Künstlerleidenschaft, die Flucht nach Genf und die äußeren Begebenheiten der gemeinsam dort verbrachten Jahre werden ganz in der herkömmlichen, aus allen Biographien sattsam bekannten Weise geschildert. Ja, die ältesten, von der Forschung längst richtiggestellten Anekdoten werden überflüssigerweise hier nochmals aufgetischt, oder als Irrtümer »gebrandmarkt«. (Über Ramanns Biographie scheint der Autor kaum vorgedrungen zu sein.) Dieser Teil des Buches (stark die Hälfte) wäre also zumindest überflüssig. Wertvoll dagegen sind einige Dokumente und Feststellungen, die sich auf Liszts Tätigkeit in Genf und seine Beziehungen zum dortigen Conservatoire beziehen. Hier bringt Bory einiges unbekannte Material ans Licht. Sehr charakteristisch sind die Eintragungen Liszts in ein Klassenbuch des Conservatoires mit Zensuren über die Leistungen seiner Schülerinnen. Während er meist Anschlag, Fleiß, Talent usw. beurteilt, finden sich bei einigen Bevorzugten auch schmeichelhafte Attribute und bei der hübschen Jenny Gambini heißt es nur: »Beaux yeux!« — Als Liszt seine Tätigkeit am Conservatoire aufgab, ward ihm am 13. Juli 1836 der Titel eines »Professeur honoraire« verliehen, eine Auszeichnung, die erst für ihn geschaffen und nur durch eine Statutenänderung ermöglicht wurde. — Von pikantem Reiz ist auch eine kleine Urkundenfälschung im Buche des Genfer Standesamts anläßlich der Geburt von Marie d'Agoults erstem Töchterchen Blandine. Die am 21. Dezember 1835 ausgefertigte und von dem Standesbeamten, Liszt und zwei Zeugen unterzeichnete Meldung lautet: »Vendredi, 18 décembre 1835, à dix heures après-midi, est née à Genève, Grand' Rue No. 8, Blandine Rachel, fille naturelle de François Liszt, professeur de musique, âgé de 24 ans et 1 mois, né à Raiding en Hongrie, et de *Catherine-Adélaïde Méran, rentière*, âgée de 24 ans, née à Paris, *tous deux non mariés* et domiciliés à Genève. Liszt a librement et volontairement reconnu être le père dudit enfant, et a fait la déclaration en présence de Pierre-Etienne Wolf, professeur de musique, âgé de 25 ans, et de Jean-James Fazy, propriétaire, âgé de 36 ans, tous deux domiciliés à Genève.« Diese 24 Jahre alte, in Paris geborene unverheiratete Rentiere Catherine-Adélaïde Méran war in Wirklichkeit die dreißigjährige, aus Frankfurt a. M. gebürtige und ihrem Pariser Gemahl entführte Gräfin Marie-Sophie d'Agoult!

Einige unveröffentlichte Briefe Liszts, der d'Agoult, George Sands und Adolph Pictets ergänzen die Schilderung der Genfer Episode aus Liszts buntbewegter Erdenbahn. Sie bringen einige hübsche neue Details, ohne das Gesamtbild irgendwie wesentlich zu verändern. Das Wertvollste an dieser ganzen Publikation sind die beigegebenen größtenteils völlig unbekannten acht Lisztbilder, neben mehreren Skizzen von Scheffer eine sehr eigenartige Zeichnung von Nancy Mérienne, sämtlich aus dem Besitz des Conservatoire. *Julius Kapp*

*) Ein Bild Franz Liszts aus etwa der gleichen Zeit ist unter den Kunstbeilagen dieses Heftes zu finden.

FRANZ WERFEL: *Verdi, Roman der Oper.* Verlag: Paul Zsolnay, Berlin-Wien-Leipzig.

Der Untertitel ist wenig glücklich gewählt, weil er nicht erkennbar macht, ob es sich um den Roman der Oper im allgemeinen oder um den eines bestimmten musikdramatischen Werkes handelt. Erst gegen Ende des Buches klärt es sich, daß das Schicksal der Verdischen Oper »Il re Lear« den Untertitel rechtfertigt. Aber dieses Schicksal — die Verbrennung der unvollendeten Partitur seitens seines Schöpfers — ist nicht der Kardinalpunkt des romanhaften Geschehens in diesem 570 Seiten umfassenden Buche. Wenn Verdi die Partitur seiner Oper vom König Lear verbrannt hat, so wußte er genau, warum er ihr den Flammentod gönnte. Übrigens ist es nicht das einzige Werk seines Genius, dem ein Autodafé bereitet wurde. Der Kardinalpunkt des Romans scheint vielmehr in der Stellungnahme Verdis zu drei Zeitgenossen zu liegen, in denen er mit Recht oder Unrecht Gegner witterte. Die Reibungen mit dieser Trias und die durch phantastische Einbildungen genährte Konfliktsphäre, die die empfindsame, bäurisch grobe, seelisch weiche und herrisch stolze, von dem hohen Eigenwert seiner Sendung durchdrungene Natur Verdis spiegelt, die aus den Begegnungen mit den drei Antagonisten in seiner Seele gelösten Spannungen, Hemmungen, Erregungen — dies sind die ent-

scheidenden Stoffelemente. Werfel greift hier tief ins Seelische. In diesen Partien des Buches ist er Dichter, Deuter, Künder und Seher. Hier befeuert ihn eine Leidenschaft, die ihn auf unvergleichliche Höhen führt. Hier ist sein Buch neu, erschütternd, alarmierend. Diese innerlichen Vorzüge fordern die Lesung; sie sind als Impulse so mächtig, daß man eine in die Haupthandlungslinien mühsam eingezwängte Liebesgeschichte zwischen zwei uns gleichgültigen Menschen getrost übersehen darf und die schwache Konstruktion des formalen Aufbaus, der die Handlung schablonenmäßig vorwärtsschiebt, vergißt. Sie wiegen so viel, daß man des Autors überraschende Ortskenntnisse Venedigs als eine Selbstverständlichkeit und die durch manche Kapitel des Buches hinschleichende skurrile Gestalt eines Greises von mehr als hundert Jahren als geistreiche, erbauliche, aber überflüssige Karikatur hinnimmt. Wer aber sind die drei Gegner? Ein närrisch gewordener italienischer Komponist namens Sassaroli, der irrsinnige Pamphlete gegen den Maestro schleudert, vielleicht aber eine flüchtige Gewissensstimme in Verdis Busen personifizieren soll; ein vom Tode gepackter junger deutscher Tonsetzer namens Fischböck, der, ein erzwungener Anachronismus, die Segnungen der Atonalität vierzig Jahre vorwegnimmt, den in seiner Bahn unbeirrbar schreitenden Schöpfer der Aida und des Requiem aber nur mit ablehnender Verwunderung und rührendem Bedauern erfüllen kann; und drittens der wahrhaftige, der einzige Gegenspieler von allerhöchstem Zuschnitt: Richard Wagner. Des deutschen Meisters Aufenthalt in Venedig in den letzten Monaten vor seinem Tode veranlaßt die Verlegung des Schauplatzes in die Lagunenstadt. Wie der Abgrund den Schwindelnden lockt, so reizt es Verdi, in der Nähe der erdrückend großen Erscheinung zu leben, von der er sich einbildet, sie sei sein unversöhnlichster Feind. Dreimal kommt es zu fast körperlicher Berührung; einmal nach der Aufführung einer seiner Jugendarbeiten, der C-dur-Sinfonie, die Wagner in Venedig veranstaltet, einmal auf dem Markusplatz in der Nacht der Verbrennung des Prinzen Karneval, das letztemal im Palazzo Vendramin an dem Tage, da Wagner die Augen für immer schloß. Wie Verdi gegen den übermächtigen Feind angreifend, sich wehrend, sich unterwerfend vorgeht, wie er ihn scheu-widerwillig achtend zu verstehen sich bemüht, wie er von inneren Qualen gedrängt in Demut und doch erhobenen Hauptes den Unerreichbaren zu grüßen sich gezwungen fühlt, das sind die großen und bleibenden Eindrücke eines Buches, das den besten Künstlerromanen in deutscher Sprache beizuzählen wäre, wenn sein Autor den Ideengehalt nicht durch abschweifende Episoden verwässert, den prachtvollen Kern nicht durch romanfeindliche Exkurse unnötig verlarvt hätte. *R. Wanderer*

O. SCHILLING-TRYGOPHORUS: *Beethovens Missa Solemnis.* Verlag: A. Bergsträßer, Darmstadt 1923.

Über Beethovens »vollkommenstes Werk« hatten wir bisher nur zwei kurze Schriften von Weber und von Sternfeld. Um so willkommener muß eine Arbeit sein, die der Missa völlig gerecht wird, indem sie Beethovens »musikalisches Schaffen in seinen Beziehungen zur religiösen Erfahrung«, also den Quell seiner Produktion erschließen möchte. Keine musiktheoretische Analyse, sondern »die Substanz des Kunstwerks« will der Verf. aufweisen, d. h. »die ideale innere Einheit« des geistigen Inhalts und der Form. Im Anschluß an Schleiermacher, Wobbermin, Natorp und Kinast erörtert er die inneren Beziehungen zwischen Religion und Musik an diesem für ihn erhabensten kirchlichen Tonwerk. Nun muß man nicht glauben, daß er der musikalischen Analyse aus dem Wege geht, im Gegenteil: er verfolgt Takt für Takt die einzelnen Sätze, indem er nicht nur den Aufbau, sondern auch Stimmen und Instrumente genau mit dem Grundgedanken seines Themas in Beziehung bringt. Er gibt keine Notenbeispiele, rechnet aber darauf, daß der Leser an der Hand des überall angegebenen Klavierauszugs genau der Darstellung folgt.

Da der Verf. meine kleine Schrift oft mit Zustimmung anführt, so muß ich mich im Lob zurückhalten, will aber gern bezeugen, daß ich sein Buch als Bereicherung der Beethoven-Forschung mit Freuden begrüße. Mit Genugtuung sehe ich auch, daß er sich in bezug auf den Schluß des Werkes (entgegen der Ansicht von Weber, Bekker, Ernest, Leop. Schmidt, v. d. Pfordten) meinem Urteil anschließt: daß trotz der inständigen Bitten des »Dona« die Seele keinen Frieden findet, der Tondichter daher einen ganz abrupten Abschluß herbeiführt. Auch darin stimmen wir überein, daß der Schluß des Credos mit der Zuversicht des ewigen Lebens der eigentliche Schluß des Werkes sein könnte, wobei ich nur vermisse, daß der Verf., der sonst so bis ins einzelne geht, diesen Credo-Schluß gar nicht bespricht, den

er doch S. 91 als so wichtig hinstellt. Und noch eins: Der Verf. erwähnt wohl einmal eine bekannte Parallele mit der 9. Sinfonie, geht aber sonst nie auf das Werk ein. Ich meine aber, daß man erst durch die Zusammenstellung beider Werke auch für die Missa tiefe Aufschlüsse erhalten wird, wie *Erich Schwebsch* das in seinem Bruckner-Buch uns darlegt.

Auf den 3. Abschnitt »Allgemeines über Beethovens Kunst, Ethik, Religion« möchte ich doch noch hinweisen, weil hier, vor dem Übergang zum Credo, in großem Zug die Religiosität Beethovens erfühlt werden soll. »Weit über den Text hinaus schafft seine freiwaltende künstlerische Phantasie hier (im Gloria) eine tiefe Ausgestaltung von Menschenlos und Menschenleid, wie sie der Erfahrung seines eigenen Innern entsprang. ... Die Allmacht und die Vaterliebe Gottes sind hier in wundervoller Fülle erlebt. Das spekulative Erkennen des Gotteswesens bleibt davon unberührt. Dieses bildet den Inhalt des Credo.« Der Verf. erkennt Beethoven als wahren Christen, aber auch als echten Protestanten. Auch darin stimme ich ihm bei, obwohl da mancher Widerspruch einsetzen dürfte: hier liegen ja die tiefen Gründe religiöser Kunst, die, wie der Verf. gleich anfangs sagt, nicht rational erfaßt werden können. *Richard Sternfeld*

EGON WELLESZ: *Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik.* (Liturgiegeschichtliche Forschungen, Heft 6.) Aschendorffscher Verlag, Münster i. W. 1923.

Wellesz' Forschungen zur Geschichte der byzantinischen Musik haben schon seit geraumer Zeit die Augen der Musikhistoriker auf sich gezogen. Die Ergebnisse seiner Einzelstudien sind in Form von Abhandlungen in verschiedenen, zum Teil nicht leicht erreichbaren Zeitschriften niedergelegt. Wir danken es ihm, daß er nunmehr in Ergänzung seiner Aufsätze im Petersjahrbuch von hoher Warte aus eine Gesamtübersicht über den Stand und die Aufgaben der musikwissenschaftlichen Orientforschung zu geben unternommen und in ebenso klarer wie leicht faßlicher Darstellung ein Forschungsgebiet erhellt, dem auch bei uns in Deutschland künftig mehr Beachtung geschenkt werden muß.

Wellesz unterrichtet zunächst über Entstehung und Entwicklung der musikalischen Orientforschung überhaupt, über Umfang und Eigenart der Probleme, die als Erster Kardinal Pitra um die Mitte des 19. Jahrhunderts scharf formulierte, spricht in einem glänzenden Kapitel über Ursprung und Ausbreitung des altchristlichen Kirchengesangs im Orient und geht dann auf Spezialfragen aus der Geschichte der morgenländischen Hymnenkomposition und auf das Schwierigste des ganzen Problemkreises, die Deutung der Tonschriften, ein. Mit der Ruhe und Sicherheit eines, der nach jahrelangen Quellenstudien sich seine eigene Forschungsmethode erobert, wird zwischen Hypothese, Vermutung und gesichertem Tatbestand unterschieden. Auf Schritt und Tritt eröffnen sich Ausblicke auf noch unerforschte Zusammenhänge, und fast Seite für Seite kommt zwischen den Zeilen zum Ausdruck, wieviel ernste, entsagende Arbeit noch erforderlich ist, um den Schlüssel zu diesen Zusammenhängen zu finden, ja um überhaupt erst einmal das zur Zeit äußerst schwer erreichbare Untersuchungsmaterial der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Es ist ein wirkliches Verdienst von Wellesz, die Zukunftsaufgaben der musikalischen Orientforschung, deren Lösung auch einen wesentlichen Zeitraum unserer abendländischen Musikentwicklung unter neue Beurteilung stellen wird, in diesem Buche schlagend formuliert und einem größeren Leserkreis zum Bewußtsein gebracht zu haben. *A. Schering*

CURT SACHS: *Die modernen Musikinstrumente.* Verlag: Max Hesse, Berlin.

Dem mehr historisch gehaltenen Buch »Die Musikinstrumente« des Verfassers folgte nunmehr ein Werkchen, das auf 170 Seiten die technische Seite der Instrumentenkunde behandelt. Wohl auch für den gebildeten Dilettanten von Wert, richtet sich Sachs hier doch größtenteils an den Musiker. Als Nachschlagewerk, in dem er Umfang, Möglichkeiten, Fingersätze, technische Bezeichnungen und als Wichtigstes Neuerungen und Verbesserungen bei den einzelnen (auch den ungebräuchlichsten) Instrumenten findet, ist es für den Komponisten wie für den Kapellmeister wertvoll, zumal alle vorhandenen Instrumentationslehren durch den immer fortschreitenden Instrumentenbau überholt sind. Fremdsprachliche Bezeichnungen der Instrumente und ihrer einzelnen Teile erleichtern dem Kapellmeister die Übersicht über fremdländische Partituren; genaue Winke und Erklärungen der Bauarten weisen den Weg, den Charakteren der Instrumente gerecht zu werden. So bildet dieses — mit 8 Bildertafeln versehene — kleine, handliche Buch eine dankenswerte Neuerscheinung. *Ernst Viebig*

MUSIKALIEN

PHILHARMONIA-PARTITUREN: *J. S. Bach: Johannes-Passion; Kantate 50 »Nun ist das Heil«; Beethoven: Streichquartette op. 18 Nr. 1—6, op. 59 Nr. 3, op. 74, op. 95, op. 127, op. 130, op. 131, op. 132, op. 135; Bruckner: Messe in d, Messe in e; Haydn: Die Jahreszeiten; Sinfonie in D* (Nr. 4 der alten, Nr. 101 der neuen Breitkopfschen Gesamtausgabe); *Mahler: Lieder eines fahrenden Gesellen; Kindertotenlieder; Mendelssohn: Elias; Mozart: Der Schauspieldirektor; Sinfonie in C* (Köch. Nr. 425); *Sinfonie in D* (Köch. Nr. 504), *Streichquartette XX (VII) in D* (Köch. Nr. 499), *XXI (VIII) in D* (Köch. Nr. 575), *XXII (IX) in B* (Köch. Nr. 589); *Klavierkonzert in A* (Köch. Nr. 488); *Smetana: Der Kuß (Ouvertüre); R. Strauß: Fünf Lieder mit Orchesterbegleitung; Tschaikowskij: Sinfonie IV in f.* Wiener Philharmonischer Verlag.

Die Studienpartituren in Taschenformat des Wiener Philharmonischen Verlages stellen das Vollendetste dar, was man sich auf diesem Gebiet nur denken kann. Stich, Druck, Raumverteilung, Papier, Ausstattung befriedigen restlos hochgespannteste Wünsche eines verwöhnten Kenners. Hier ist wirklich mal ein Gipfel erreicht. Welch ideales Studienmaterial für den Kunstjünger! Dieser findet in jedem Band neben sachgemäßen umfassenden Einführungen bewährter Musikschriftsteller wie: Richard Specht, Ernst Rychnovsky, Hans Gál, Bernhard Paumgartner, Hermann Roth u. a. in edler Reproduktionstechnik ausgeführte, von feinem Kennertum nach besten Vorlagen gewählte Bildnisse der Meister und ihrer bekanntesten Zeitgenossen. Aber damit noch nicht genug: der Wiener Philharmonische Verlag hat die Partitur der Johannes-Passion mit Dürerschen Illustrationen aus des Meisters »Kleiner Holzschnittpassion«, die die künstlerische Verwandtschaft der beiden Großen darlegen, geschmückt, den »Jahreszeiten« die wohlgelungene Wiedergabe des schönen Titelkupfers der Originalausgabe der Partitur beigefügt, und im »Schauspieldirektor« neben dem vollständigen Text der Komödie von Stephanie d. J. dem Partiturbild einen von Bernhard Paumgartner trefflich besorgten Klavierauszug unterlegt. So empfehlen sich diese wundervollen Philharmonia-Partituren von selbst, die in keinem Hause eines Musikers und Musikfreundes mehr fehlen dürfen.

Bernhard Schuster

ARNO LANDMANN: *Sechs Choralimprovisationen op. 4b, vier Vortragsstücke op. 10, Sonate op. 9 (b-moll).* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Ein hochzuachtendes kompositorisches Können kennzeichnet von den vorliegenden Werken namentlich die Sonate op. 9. Die viersätzige ausgedehnte Komposition zeigt zwar nicht sonderlich eigenes Profil. Die geistigen Ahnen sind etwa Brahms, Liszt, Reger, der zweite Satz musiziert in der Scherzomanier Widors, Guilmants. Innerhalb dieser Richtlinien aber steht jeder Satz wohlgeformt und musikalisch gerundet da. Die Kompositionsweise Landmanns ist jedenfalls in entscheidender Weise beeinflußt durch die moderne Orgel mit ihrer Möglichkeit diffizilster Ausnutzung des Klangkörpers. Für die Sonate ist ein reich ausgestattetes modernes Instrument geradezu Voraussetzung. Der musikalische Stil dieses Werkes nähert sich daher in gewisser Weise der Sprache des Orchesters. Daß die Tendenz der Annäherung an den Orchesterstil für die Orgelmusik eine bleibende sein wird, glaube ich nicht — gerade heute rühren sich starke Strömungen, die wahre Orgelmusik wieder scharf von der Orchestermusik zu trennen, sie nach Möglichkeit auf ihren Urtyp zurückzuführen. Ein Beweis für diese Behauptung auf orgelkompositorischem Gebiet ist die unlängst erschienene, aus dem Wesen der Orgel alten Typs herausgebildete Tokkata über den Choral »Wie schön leucht't uns der Morgenstern« von Kaminski, einem gewiß nicht rückschrittlich gesinnten Musiker. Weiter gehören hierher die Bestrebungen um die Prätorius-Orgel, die Bemühungen der »Ugrino-Leute« in Klecken (Kreis Harburg) um die Orgelwerke Buxtehudes und Vincent Lübecks. Diese Erwägungen können aber nicht abhalten, die vorliegenden Kompositionen als Zeugnisse gediegener Musikerschaft gerne anzuerkennen. *Fritz Heitmann*

PAUL HINDEMITH: *Sonate für Viola solo, op. 11 Nr. 5; Sonate für Viola solo, op. 25 Nr. 1; Sonate für Violoncello solo, op. 25 Nr. 3.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Für Hindemith ist die Solosonate keine Modesache, sondern ein tiefes und ernstes Problem. Ihm gilt es nicht, die Polyphonie Bachs »wiederzubeleben«, d. h. dem modernen Bogen Unmögliches zuzumuten, sondern er sucht nach der Lösung der *einen*, unbedingten, aus sich gestalteten Linie. So sehr strebt er nach dieser Entwicklung der wirklichen »unend-

lichen Melodie«, daß manche Sätze dieser Werke geradezu Schulbeispiele abgeben könnten für das durch eine unerschöpfliche Phantasie getriebene Aufgehen einer melodischen Keimzelle. Auch dann, wenn er das Kunstmittel der steigenden Sequenz anwendet (bei Reger z. B. oft so flach!), entwickelt er, hat er innerlichen Auftrieb. Und ist so die Linie die eine Form seines Musikdenkens, so ist der Rhythmus die andere. Sätze wie der vierte der zweiten Bratschensonate sind unerhört in ihrer rhythmischen Kraft und Beschwingtheit. *Nur* noch Rhythmus ist das, tobende, wilde Elementarkraft. Und diesem Satz geht ein Gesang von einhüllender Schwermut voraus! Gegensätze, die den ganzen ernsten, von innerer Verzweiflung gepeitschten Schöpfer offenbaren. Da ist kein Ästhetentum, keine Blutleere, das ist hinströmendes Musikantentum. Und braucht auch der Begabteste Zeit. (Welcher Weg von der Sonate aus op. 11 zu der aus op. 25 und von dieser zu der aus op. 31!) Hindemith hat wie selten einer sich zum überragenden Gestalter entwickelt, hat Theorie, Dogma und modische Purzelbäume hinter sich gelassen und musiziert, wie ihm ums Herz ist. Und es ist das Herz eines Auserwählten, dessen Schlag in uns Widerhall findet! *Bruno Stürmer*

PAUL KLETZKI: *Drei Präludien für Klavier zu zwei Händen. op. 4.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Ein bemerkenswertes formales Talent hat diese drei temperamentvollen Stücke gestaltet. Besondere Beachtung verdient das letzte Präludium durch seinen virtuosen Schwung und seine machtvollen Steigerungen. Alle drei künden große Taten an; vorläufig freilich ist das Pathos noch erheblich stärker als die Kraft der musikalischen Ideen.

Richard H. Stein

HANS BULLERIAN: *op. 18 Sonate für Violoncello und Klavier; op. 29 Sonate für Violine und Klavier.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Bisher glaubte ich immer, derartige Sonaten würden nicht bloß für Künstler, sondern in erster Linie für den Hausgebrauch geschrieben. Herrn Bullerian liegt offenbar nichts daran, von sogenannten Dilettanten gespielt zu werden, denn er häuft Schwierigkeiten rein technischer, rhythmischer und harmonischer Art geradezu maßlos aufeinander; insbesondere verlangt er von den Klavieristen ungemein viel. Ich fürchte, daß so manche geübten Ensemblespieler mutlos diese Sonaten beiseitelegen werden: unter dem Wust und Schwulst von Tönen kann gar zu leicht übersehen werden, daß es sich doch wohl lohnt, mit beiden Werken sich zu beschäftigen. Übrigens ist ein gewaltiger Unterschied zwischen ihnen; erst in dem späteren Opus hat der Komponist der Atonalität sein Herz geschenkt. Offenbar glaubt er, daß man sich dieser heutzutage verschreiben muß, um Beachtung zu finden. In der Violoncellsonate gebärdet er sich zwar auch schon reichlich modern, doch wirft er das Erbe der Klassiker noch nicht von sich. Schöne melodische Einfälle sind in den Gesangsthemen der Ecksätze. Stimmungsvoll im Hauptteil ist die Elegie. Bedeutender in der Erfindung die Violin-Sonate, die auch nur dreisätzig ist. Mein Interesse daran steigerte sich von Satz zu Satz, vielleicht weil nach dem Kampfe um den poetischen Inhalt des ersten der zweite stimmungsvoll und der dritte verhältnismäßig einfach erscheint. Wahrscheinlich wird der Komponist noch viel Erfreuliches leisten, wenn er von der Sucht nach Hypermodernität kuriert ist. *Wilhelm Altmann*

SIGFRID KARG-ELERT: *Zweite Sonate H-dur op. 139b für Klarinette in A (oder Viola) und Klavier.* Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig-Riga-Berlin.

Das Hauptmerkmal dieser Musik ist ihre Unfreundlichkeit, die schon mit dem in leeren Quarten auftretendem Hauptgedanken deutlich zutage tritt. Die Invention ist karg (welch merkwürdiges Zusammentreffen mit des Verfassers Namen), die Bearbeitung der Themen schon besser, kann aber von obigem Charakter auch nicht loskommen. Darüber helfen auch die temperamentvollsten Bezeichnungen, wie: »Sehr aufgeregt ausbrechend«, »unheimlich bewegt« oder »stets sehr verinnerlicht und leise«, »feurig und temperamentvoll«, nicht hinweg. Solche Sachen müßten lieber *in* den Noten, als darüber stehen. *E. J. Kerntler*

ERNST FABRITIUS: *Konzert für Violine mit Klavierbegleitung.* Kommissions-Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Der Komponist hat von 1842 bis 1899 gelebt und dieses Konzert in d-moll 1877 geschrieben. Seine jetzige Veröffentlichung ist offenbar ein Akt der Pietät. Eine Bereicherung der Literatur bedeutet sie nicht. Wohl ist dieses Konzert gediegen gearbeitet und auch gut musikalischen

Inhalts, allein für den heutigen Gebrauch in der Öffentlichkeit doch nicht mehr geeignet; dagegen bietet es namentlich für die Doppelgrifftechnik guten Übungsstoff und auch inhaltlich mehr als manches Konzert von Kreutzer, so daß ich es als sogenanntes Schülerkonzert empfehlen kann.

Wilhelm Altmann

FREDERIGO FIORILLO und JUSTUS JOH. FRIEDR. DOTZAUER: *Duette für Violine und Violoncello.* Herausgegeben von Wilhelm Altmann. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Wenn man die von Wilhelm Altmann herausgegebenen Duette für Violine und Violoncello von Fiorillo und Dotzauer zur Hand nimmt, taucht die wehmütige Erinnerung an die glückliche Zeit auf, in der ein Beethoven sein Duett für Bratsche und Violoncell (»mit 2 obligaten Augengläsern«) oder seine Duos für Klarinette und Fagott schreiben konnte, jene Zeit, deren musikalische Kultur fein genug war, um auch bei Beschränkung auf äußerlich ganz bescheidene Mittel Werke von vollendeter Kunst hervorzubringen. Ein leiser Nachhall aus der Kunst des sterbenden Rokoko schwebt über ihnen. Erstaunlich ist es, wie alle klanglichen Feinheiten der beiden Instrumente ausgenützt sind, um ein Pastellbildchen von entzückender Farbigkeit hervorzuzaubern. Das Cello gerät dabei in Lagen, wie sie aus den Friedrich Wilhelm II. gewidmeten Quartetten Mozarts bekannt sind. *Georg Jensch*

JOH. JOACHIM QUANTZ: *Sonate Nr. 8 für Flöte mit Pianoforte.* Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Der gute Erfolg, den die Verlagshandlung mit von Oskar Fischer kürzlich erstmalig herausgegebenen und von Otto Wittenbecher mit Ausarbeitung des bezifferten Basses versehenen Flötensonaten des alten Quantz gehabt hat, ist die Veranlassung, daß diese weitere Sonate herausgekommen ist. Der an ihrer Spitze stehende langsame Satz wirkt gleich sehr gewinnend, das daran sich schließende Allegretto ist bei aller verlangten Virtuosität doch auch melodisch anziehend; endlich mutet auch der flotte Allegroschlußsatz keineswegs zopfig an. Gute, solide Musik, zu der auch Geiger greifen können. *Wilhelm Altmann*

WILHELM HEINEMANN: *Gesänge für gemischten Chor. op. 18 Nr. 1—4.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig. *4 Männerchöre op. 21.* Verlag: Rich. Kaun, Berlin. *3 Männerchöre op. 22.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. *3 Männerchöre op. 24.* Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg. *3 Männerchöre op. 25.* Verlag: Bote und Bock, Berlin. *3 Männerchöre*, Musikverlag Eos, Berlin. *»Der versenkte Hort« für Männerchor op. 27.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Der bekannte und fruchtbare Chorkomponist stellt sich in zwei Stilarten vor, in einfachen, liedmäßigen und in komplizierten Kunstchören. In beiden leistet er Gutes. Aber man hat aus Vorliegendem den Eindruck, als wenn seine ihm von Natur zugewiesene Domäne die erstere wäre. Seine Melodie hat etwas durchaus Gefühlvolles, und alle die ersteren Gebilde, welche sich darauf stützen, enthalten in ihrer Natürlichkeit vollwertige Musik, während man bei der zweiten Art oft etwas Gewaltsames und Gezwungenes, ihm nicht frei Zuströmendes findet. Es ergeben sich dann auch sehr schwer zu überwindende Schwierigkeiten für die Ausführenden, die der Vorwurf gar nicht rechtfertigt. *Emil Thilo*

HANNS MIESSNER: *Deutsche Klage. Szenen aus Max Bruchs Oratorium »Arminius« op. 43 für Tenor-, Baritonsolo, Männerchor und Orchester bearbeitet.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Der Grund zur Bearbeitung für Männerchor liegt wohl in den Worten des Textes. Sie sind für die jetzige Zeit wie aus der Seele des armen, geknechteten deutschen Volkes gesprochen und werden aus dem Munde gerade der Söhne desselben mit der eindringlichen Musik von Meister Bruch ihren tiefen Eindruck nicht verfehlen. *Emil Thilo*

ARTUR BLASS: *Sammlung von 24 Frauenchören mit Orgelbegleitung.* Heft I, II. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Diese Chöre aus der alten bis in die neueste Zeit sind mit Sachkenntnis gesetzt, auch für kleinere Vereinigungen leicht ausführbar und eignen sich besonders für kirchliche Zwecke. Orgel oder Harfe sind oft nur zur Unterstützung geschmackvoll verwendet.

Emil Thilo

HERMANN SUTER: *op. 25 Le Laudi di San Francesco d'Assisi (Cantico delle Creature) per Coro, Soli, Voci di ragazzi, Organo ed Orchestra.* In Kommission bei Hug & Co., Basel.

Warum der Komponist nicht den lateinischen Text des alten Lobgesanges, der doch für die Verbreitung seines Werkes viel vorteilhafter wäre, benutzt hat, ist nicht einzusehen. Die

vollständig tonal gehaltene Musik, etwa im Stile der Faust-Szenen von Rob. Schumann, sucht durch Abwechslung von Solo- und Chorsätzen in neun einzelnen Stücken den Inhalt auszudeuten. Musikalisch Neues wird nicht gebracht. Es ist das alt bekannte und bewährte Bild, das uns aus der ziemlich umfangreichen Partitur entgegenschaut. Chorinstituten, die ein abendfüllendes Werk von mittlerer Schwierigkeit suchen, sei dieses als dankbares Erzeugnis für ihre Tätigkeit warm empfohlen.

Emil Thilo

WALTER NIEMANN: *Pharaonenland. Drei Bilder für Klavier, op. 86.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Ein Seitenstück von stimmungs- und fantasiereichem Belang zu den Bildern des Autors über China und Japan; nur breiter in der Farbengebung und — unter Verzicht auf Kleinrhythmik und motivisches Detail — auch starrer, wie das dem Bildnisvorwurf zu entsprechen scheint. In der Harmonik findet diese Seite der Komposition eine eindrucksreiche Stütze, doch ohne daß das Rüstzeug impressionistischen Arsenals verwegen oder gar im Sinne atonaler Wilderung ausgenützt wird; immer bei geschickter Verwendung der Quintharmonien und des Chroma und seiner Alternierung; darüber eine Melodik, die die Absicht exotischen Zuschnitts und seiner Variierung deutlich genug verrät — wie schon im »Abend am Nil«, der wie alles folgende eine neuzeitlich differenzierte Kunst des Pedalisierens im Sinne klanglicher Verschränkungen erheischt; was auch namentlich von den mysteriösen Reflexen des basso ostinato des »Sphinx«-Bildes gilt. Eine noch farbigere, mehr festlich heitere Freudigkeit liegt über dem »Tempeltanz«, der die Vorstellung des Gepränges inmitten der marmorschwarzen Widderreihen vom Karnak wohl zu unterstützen vermag. Das Ganze erglühend in der Leuchtkraft des Kolorits, das den Wundern alter Herrlichkeiten eigen, das den Pianisten, die den Hauch moderner Ideen schätzen, gefallen wird. *Wilhelm Zinne*

PAUL HINDEMITH: 3. *Streichquartett (zwei Violinen, Viola, Violoncell) op. 22.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Das Quartett zeigt wieder, obwohl es rein künstlerisch nicht so stark wie seine Vorgänger zu fesseln weiß, die starke Fähigkeit Hindemiths, eine spontan und erfühlt wirkende, vom Energetikon des Rhythmus bis in die einzelnen Stimmen gestützte Musik der freien Linien zu schreiben. In den fünf Sätzen schließen sich phantastische und reflektive Stimmungen, dynamisch alternierend, zu einer seelischen Einheit zusammen; alles ganz unsentimental, sachlich, mit fester Hand und in straffer Zeichnung gestaltet. Nur der Humor — im Schlußrondo — bleibt etwas dickblütig.

Max Broesike-Schoen

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Aus der Radierungsmappe von *Alois Kolb* zu *Richard Straußens Opern*, erschienen im Avalun-Verlag in Hellerau, dürfen wir mit Genehmigung des Verlages zwei Blatt von den elf, die die prächtig ausgestattete Mappe enthält, vervielfältigen. Um den Inhalt der kostbaren Blätter in ihrem Reichtum zu charakterisieren, müßte man die einführenden Worte von Richard Specht zu diesem Mappenwerk wörtlich hierher setzen. Unsere Nachbildungen der beiden schönen Blätter »*Josephslegende*« und »*Salome*« verraten das Wesentlichste vom Wert der Original-Radierungen. Sie geben die Flutungen des Lichts wie die Wucht der Schatten, dürfen also trotz ihrer Verkleinerung als wertvolle Belege der Wesenheiten der Originalarbeiten betrachtet werden. Sie berücken durch die kompositionellen Eigenschaften wie durch die scharfe Herausmeißelung der Charaktere und zwingen durch den Bewegungsrhythmus und ein Kolorit, das trotz der Einfarbigkeit in zahllosen Farben schwelgt.

Das Porträt von *Franz Liszt*, als dessen Autor unzweifelhaft *Franz Xaver Winterhalter*, der, 1806 geboren, 1834 nach Paris kam, wo er Liszt kennenlernte und malte, anzusehen ist, hat der Mainzer Verlag B. Schotts Söhne vor kurzem erworben. Das Gemälde stammt aus dem Besitz der Prinzessin Clementine von Belgien. Wir haben es dem genannten Verlag zu danken, daß uns eine photographische Aufnahme zur *erstmaligen* Wiedergabe überlassen worden ist. Die Reinheit der Linien und der Adel der Auffassung geben diesem Porträt des 23jährigen Liszt eine hervorragende Stellung unter den besten Darstellungen des jungen Meisters.

OPER

BERLIN: Etwas geklärter sind die Berliner Opernverhältnisse geworden. Allerdings bestehen noch immer drei Opernhäuser, von denen mindestens eines seine Daseinsberechtigung erst noch zu erweisen hat und den Mangel eines zureichenden Grundes mit allerhand Schwierigkeiten büßt. Da sich inzwischen die Volksoper durch städtische Beihilfe saniert hat, ist damit natürlich das Deutsche Opernhaus gemeint, das mit berühmten Gastdirigenten paradiert und sich gegenwärtig in seiner Weingartnerperiode befindet. *Leo Blech* ist nunmehr zur dritten Oper, eben zur Großen Volksoper, hinübergewandert, eine schwankende Laufbahn, die unsere gegenwärtigen Verhältnisse genügend beleuchtet.
Indessen rüstet sich die Staatsoper zu neuen Taten, und die Initiative *Erich Kleibers* läßt nichts zu wünschen übrig. Es ist seine Art, als ein kleiner Napoleon alles für sich zu fordern und andere möglichst überflüssig zu machen. Wie es nur recht und billig ist, hat er auch den »Tristan« übernommen, einen Wagner, der von den Nerven dieses im höchsten Grade reizempfindlichen Menschen Besonderes erwartet. Aber er geht noch weiter. Im »Freischütz« setzt er alle Faktoren, die sich ihm nicht fügen, außer Betrieb. Diese Neueinstudierung, mit der die im Inneren etwas veränderte, weil mit Decken verkleidete Oper am Königsplatz eine höhere akustische Brauchbarkeit beweist, zeigt nicht nur eine spürbar eindringliche, musikalische Leitung, sondern auch eine seltsam zerrissene Regie. Die Schauer der Wolfsschlucht blieben im Szenischen mäßig. In der Musik aber wußte Kleiber gerade für diese und zwar entscheidende Seite des Werkes starke Akzente und durchgebildete Dynamik zu finden. Da er mehr ein Mensch der Nerven als des Gemütes ist, so zeigten die lyrischen Partien weit weniger Treffsicherheit. Sie wurden so gedehnt, daß auch die Aufführung nahezu Tristanlänge hatte. Die Bühnenbilder von *Aravantinos* und Einzelleistungen (die *Marherr* als Agathe, *Dworsky* als Max) traten zurück. Fügt man hinzu, daß auch die Ballettkunst des Herrn *Terpis* am Königsplatz mit dem »Leierkasten« *Jap Kools* Ehre einlegte, dann wäre die Rückschau auf das bisher Geschehene beendet, wenn nicht zunächst noch ein Nachruf auf die »Aida« *Pietro Mascagnis* zu schreiben wäre. Diese seltsame Opernaufführung in der Autohalle am Kaiserdamm war keineswegs so schlecht, wie man nach ihrem geldlichen Fiasko annehmen könnte. Die Massenszenen, vor allem das Finale des zweiten Aktes, hatten etwas Großartiges; was lyrisch und intim gedacht ist, konnte natürlich in diesem Raume nicht zur Geltung kommen. Mascagni, am Pult von einer Jugendlichkeit, der ein erstaunliches Feldherrntalent entsprach, war stärker als seine Leute, unter denen der Tenor *Zenatello* als Radames, Signora *Gay-Zenatello* als Amneris und der Bariton *Borghese* als Amonasro hervorragten. Aber um ganz Berlin zu einer Opernaufführung in eine Autohalle zu locken, bedarf es eines ganz anderen Aufgebotes an Kräften. In dem Augenblick, wo dieser Bericht erscheint, wird sich das Schicksal der Cavalleria- und Bajazzi-Aufführung im *Großen Schauspielhause* unter Mascagnis Leitung bereits entschieden haben. *Adolf Weißmann*

BRAUNSCHWEIG: Dem Beginn der Spielzeit sah man mit hochgespannten Erwartungen entgegen, denn als Nachfolger *Carl Pohligs*, der das durch geschichtliche Überlieferungen fest begründete Erbe zehn Jahre lang treu verwaltet hatte, trat *Franz Mikorey* unter schwierigen Verhältnissen an die Spitze der Oper. Um sich günstig einzuführen, bereitete er die »Meistersinger« vor, gewann durch persönliche Liebenswürdigkeit, sicheres Auftreten, jugendliche Begeisterung und mitreißende Willenskraft das Vertrauen aller Mitwirkenden. Das ausverkaufte Haus befand sich in gehobener Stimmung. Durch Umgruppierung des Orchesters, ähnlich derjenigen, die *C. M. v. Weber* zuerst einführte, mit einem Kreis des Streichkörpers um das Pult, dem sich die Bläser in 2. Reihe anschließen, erzielte er ganz neue Klangmischungen, an die sich der Hörer zunächst gewöhnen mußte, die aber eine Verbesserung bedeuten. Die Zeitmaße erschienen durchweg lebhafter, frischer, eindringlicher als bisher; im übrigen beachtete der Dirigent jedoch streng die Überlieferungen, ohne seine eigene Natur zu opfern, er enthüllte das kunstvolle kontrapunktische Gewebe, gestattete den Darstellern möglichste Freiheit, ohne die Einheit dadurch zu gefährden, baute das Ganze so geschickt auf, daß er bis zum letzten Takt fesselte. Für unseren Vertreter des Hans Sachs, *W. Sonnen*, der dieses Jahr in Bayreuth beschäftigt war, sprang *Wilh. Buers* und für den anderweitig verpflichteten David sein Vorgänger *Erich Zimmermann* erfolgreich ein. Von un-

seren Mitgliedern zeichneten sich *Christian Wahle* (Stolzing) und *Heinz Eckner* (Beckmesser) aus. Die Behörde hat also für den rechten Platz den rechten Mann gefunden, hoffnungsvolle Aussichten eröffnen sich für die Zukunft der Oper. *Ernst Stier*

BREMEN: Gehört eine Schauspielmusik ins Gebiet der Oper? Einerlei; jedenfalls gehört die von *Clemens Cunis* zum pseudo-shakespeareschen »*Perikles von Tyrus*« komponierte und hier zuerst aufgeführte zur ernsten und wertvollen Musik. Im leichten, klaren Kammermusikstil, der in geschlossener Form auf Bach und Händel zurückgreift, hat sie starken Stimmungsreiz, melodische Seele (im Ständchen und Schlußchor) und künstlerische Selbstzucht. Sie machte den Ausklang der letzten Spielzeit. Als Auftakt der neuen schritt wuchtig und musikalisch durchgereift der »Don Juan« mit seinem steinernen Gast über die Bühne. Eine vortreffliche Einführung des neuen Spielleiters *Jan Heythekker*, eines in Stimmklang und Behandlung ungemein feinen, musikalischen Leporello, *Gerhard Hüsch*, der seinen Herrn *(Philipp Kraus)* an Adel und Leichtigkeit der Stimme und des Spiels weit überragte. Überhaupt hat die Oper einen kräftigen Schritt vorwärts gemacht: zwei frische, bis zum hohen C der berüchtigten Troubadour-Stretta mühelos aufsteigende Tenöre, *Hans Depser*, der leichtere lyrische, und *Peter Jonsson*, der heroische, sangen vielversprechend erste Partien. Jener als Lohengrin, dieser als Radames und Stolzing. Überhaupt baute sich der Spielplan anfangs wirklich planmäßig und gut deutsch auf, bis die trotz ihrer architektonisch festeren musikalischen Struktur doch greuliche Tosca die gute Bahn verließ. Erst der von *Hans Mang* inszenierte, ganz auf vornehme, feine Komik eingestellte »Zar und Zimmermann« *(Gerhard Hüsch* — Zar und *Josef Hofmann* — van Bett) vermochte die gesträubten Haare des Kritikers zu glätten. Jetzt werfen große Ereignisse, die »Afrikanerin« und eine ganze Strauß-Woche, ihren Schatten voraus. Die Repertoiremühle der »deutschen« Oper wirft unterdessen die Troubadoure, Aidas, Cavallerias, Tiefländer, dazu einige Hochländer der Operette (diesmal Boccaccio) mit Hilfe eines umfangreichen Opernapparates, besonders eines gutassortierten Ensembles mühelos heraus. Wenn in dieser Hochflut echte Kunst von Eiland zu Eiland das Banner weiterträgt, wie das bislang hier der Fall war, darf man zufrieden sein. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Schon der zweite Abend der jungen Spielzeit brachte eine großzügige Neustudierung der »Aïda« unter der starken musikalischen und szenischen Ägide des Intendanten *Heinrich Tietjen. Marga Dannenberg* überragte als wahrhaft königliche Amneris weit ihre Umgebung, in der zumal der schwächliche Radames von *Anton Simek* zurücktrat. *Alexander Reychhau* wird den Amonasro erst ganz bemeistern können, wenn sein schönes Organ sich den Forderungen der deutschen Sprache anbequemt haben wird. *Martha Selle* gab eine etwas kühle, jedoch musikalisch unantastbare Aïda. Ebenfalls unter Heinrich Tietjens Gesamtleitung entrollte sich wieder der »Ring des Nibelungen«, der im Frühjahr eine vollkommene szenische Umgestaltung erfahren hatte. Für die jetzt glücklich vollzogene Reorganisation unseres Solistenkörpers zeugte der erfreuliche Umstand, daß diesmal der »Ring« ohne Gäste — und zwar ausgezeichnet — durchgeführt werden konnte. Nur für die erste Brünnhilde unserer neuen Gesangsheroine *Maria Satzinger*, die sich dann in der »Götterdämmerung« glänzend bewährte, mußte *Marga Dannenberg*, die sonst auf anderen Gebieten heimisch ist, einspringen. Sie tat es mit solchem Glück, daß sie uns nun wohl des öfteren im Wagner-Fache begegnen wird. Für den Siegmund und die Siegfriede verfügen wir wieder über *Adolf Löltgen*, den reicher Stimmbesitz und meisterliche Gesangstechnik zu einem der hervorragendsten Vertreter dieser Partien machen. *Wilhelm Groß, Karl Rudow, Rudolf Wittekopf, Hans Hauschild* sind die anderen bewährten Stützen der »Ring«-Abende. *Gerd Herm Andra*, ein neueingetretener Bassist, erregte als Fasolt Aufsehen durch die besondere Intelligenz der musikalisch-dramatischen Charakteristik. — Von Richard Strauß, der am 5. Oktober hier die »Salome« selbst dirigierte, wurde »Elektra« nach langjähriger Pause wieder dem Spielplan eingefügt. *Ernst Mehlichs* wundervoll diszipliniertes Orchester erschöpfte die gewaltige Partitur mit einem Elan, der allerdings den Singstimmen bisweilen recht gefährlich wurde. Zumal der schlanke Sopran von *Berta Ebner-Oswald*, der ausgezeichneten Darstellerin der Titelrolle, hatte darunter zu leiden. *Berta Huebner* bemühte sich um die Chrysothemis, *Irene Karmann* um die Klytämnestra. Einzig der starke Orestes des *Wilhelm Groß* hielt den mächtigen Tonfluten stand. Endlich vereinte ein kontrastreicher Lustspielabend d'Alberts anmutig-graziöse »Abreise« mit Puccinis infernalischem

Scherzo »Gianni Schicchi«. Die beiden männlichen Hauptrollen vertrat der stimmlich und schauspielerisch wohlbegabte *Karl August Neumann* mit Auszeichnung.

Erich Freund

DRESDEN: Der Spielzeitbeginn der Dresdener Staatsoper stand im Zeichen einiger neuer Kräfte, durch die das Ensemble ergänzt worden ist und die sich nun der Reihe nach einzuführen hatten. Am besten bewährte sich dabei der von Charlottenburg geholte Bassist *Adolf Schoepflin*, ein intelligenter, stimmbegabter Sänger, der in verschiedensten Rollen als Kardinal und Marke, als Kaspar und König Heinrich eindrucksvoll persönlich geprägte Kunst zu geben hatte. Von den Tenören hat der Nürnberger *Karl Jank-Hoffmann* am besten abgeschnitten mit einem geschmackvoll behandelten, gut ausgeglichenen lyrischheldischen Organ, während der eigentliche Heldentenor *Theo Strack* als Radames mäßig war und als Lohengrin ganz abfiel und der lyrische Tenor *Heinrich Kuppinger* bestenfalls angehenden Durchschnitt behaupten konnte. Ein noch sehr entwicklungsfähiger Künstler scheint der aus dem Rheinland kommende Bariton *Joseph Correck* zu sein, der namentlich als Telramund durch Stilgefühl und musikalisches Wesen angenehm auffiel. Die bisher in Chemnitz wirkende hochdramatische *Eugenie Burkhardt* ist eine bildhübsche Erscheinung mit blühender Stimme, von der man sich Bestes versprechen kann, während die Stuttgarter Sopranistin *Heyne-Franke* wohl wieder nur als utilité sich behaupten wird. Das einzige größere Ereignis des Spielplans war bis jetzt ein »Richard Strauß-Abend« mit »Feuersnot« und »Josephslegende«. Die »Josephslegende« gestaltete sich dabei zu einem glänzenden Debüt der neuen Ballettmeisterin *Ellen Petz*, die das farbige orientalische Schaustück im Verein mit den Bühnentechnikern *Hasait*, *Pältz* und *Fauto* sinnfällig prunkvoll und lebendig aufmachte. Die Musik freilich wirkte trotz vollendeter Wiedergabe durch die Staatskapelle unter *Fritz Busch* auch lediglich als klingende Theaterdekoration. Die musikalisch viel wertvollere »Feuersnot« kam dagegen nicht zur Geltung, weil keine geeignete Besetzung zur Stelle war und Kapellmeister *Kutzschbach* weder die richtigen Tempi noch die rechte klangliche Einstellung zu dem Werke fand. Auch eine Neueinstudierung des Lortzingschen »Wildschütz« hatte unter Busch wohl eine gewisse mozartische klassische Abklärung, aber nicht den humorvollen Schwung, der allein diesen vertonten Kotzebue heute noch retten kann.

Eugen Schmitz

HAMBURG: Die Oper des Stadttheaters, die vor Jahren erst im September begann, öffnete diesmal schon einen Monat zuvor, um zunächst aus altem Bestande die Spielplansorgen zu bestreiten und Gastspiele zu erledigen. Unsere Oper, die im letzten Winter — nach Fortgang einiger Hauptstützen des Ensembles — auf stark abschüssige Bahn geraten war, hat durch Wiederverpflichtung *Carl Günthers*, *Richard Schuberts*, *Josef Groenens* (auf Halbjahrsverträge) den Entschluß betont, wieder eine aufwärtsgerichtete Linie zu markieren. *Michael Bohnens* Gastspiel (Mephisto, der Lerchenauer Ochs, Sachs) hat mancherlei Enttäuschungen gebracht, selbst in der Gounod-Partie, die stark unter der Selbstherrlichkeit und der Neigung, zu grimassieren, leiden mußte. Die noch aus den vorjährigen Plänen verbliebene Oper »Die neugierigen Frauen« Wolf-Ferraris ist früh in den heurigen Plan aufgenommen, unter *Egon Pollaks* ganz vortrefflich sorgsamer Einstudierung und Darlegung und *Leopold Sachses* das Zeitbild akzentuierender Szenik. Der Stoff (nach Goldini, und einst für die Madebachsche Truppe als Sitten- und Charakterlustspiel gedacht), im ganzen zur Behendigkeit gediehen, hat aber eine Fabel zu illustrieren, die nicht auf straffe Federn gestellt ist. Die sprühende, oft vom Parfüm der alten Zeit umwitterte Musik, ihr hurtiger Schritt, ihre Qualitäten nach Gemüt und Humor, Wolfs Meisterschaft in der Situationszeichnung — das sichert dem Ganzen doch lebhaften Anteil. Nur scheint's, als halte er nicht lange vor! Der »Don Giovanni« Mozarts (so heißt hier die Oper), über den so manche schriftliche, unausgeführt gebliebene Inszenierung vorhanden (z. B. von Dr. Löwenfeld, der sich hier um das Problem doch zu »drücken« vorzog), ist von Leopold Sachse — am Pult von *Werner Wolff* mit heiligem Eifer unterstützt — neu inszeniert gegeben worden. Sieht man von *Carl Günthers* Ottavio und dem immerhin behenden, auch im Secco hurtigen Giovanni *Josef Deglers* ab, waren die anderen Rollenträger (die Anna der *Emmy Streng* vor allem) ihren Aufgaben nur in bescheidenstem Grade gewachsen. Zu lange Verwandlungspausen förderten den lebendigen Fortschritt nicht. Es fehlte szenisch nicht am wirksamen Bild, aber das Problem des ersten Finales ward (wie manches sonst, worunter auch das letzte,

unnötige, von Mozart nur widerwillig komponierte Moral-Sextett, das überall fortbleibt) nicht bezwungen. — Die Volksoper, die wenigstens Wagners »Liebesverbot« verheißt, hat, statt die Oper zu pflegen, zumeist die Vorliebe für die Operette unterschiedlicher Güte betätigt. *Wilhelm Zinne*

KARLSRUHE: Der Spielplan hat sich bis heute programmäßig abgewickelt, obwohl auch die Oper bereits eine Uraufführung und einige Erstaufführungen bewältigen mußte. Das durch den Abbau reduzierte Personal hat in den zwei Monaten schon eine sehr respektable Leistung vollbracht, die sich in den nächsten Wochen noch bedeutend erhöhen wird, da Pfitzners »Rose vom Liebesgarten« und Richard Strauß' »Intermezzo«, beide Werke Neuheiten für Karlsruhe, zur Zeit emsig geprobt werden. Einen großen Erfolg, auch nach außen hin, brachte die *Uraufführung* von *Händels »Tamerlan«*, eine Oper mit unerhört schöner Musik. Gleich der erste Akt schlug mächtig ein. Hochkünstlerisch war die Inszenierung des Werkes durch Intendant *Robert Volkner*. Die Aufführung hatte Stil und Größe und wurde durch die schönen Bühnenbilder *Emil Burkarts* und die geschmackvollen Gewandungen, die *Margarete Schellenberg* entworfen hatte, aufs beste unterstützt. Das Orchester unter der glutvollen, hinreißenden Leitung des Operndirektors *Fritz Cortolezis*, ließ den herrlichen Instrumentalwohllaut Händels in ganzem Glanz erstrahlen. Die fünf Darsteller: *Hermann Wucherpfennig*, *Viktoria Brewer-Hoffmann*, *Hedy Iracema-Brügelmann*, *Hete Stechert* und *Rudolf Balve* waren mit Hingabe bei der schönen und dankbaren Sache. Mit einer beschwingten, farbig frohen Wiedergabe von Wolf-Ferraris hübscher Buffooper »Die neugierigen Frauen« bot Oberspielleiter *Carl Stang* eine sehr reizvolle Gabe. Im »*Ring*«, der szenisch aufgefrischt wurde, überraschte er durch einige kühne Neuerungen, die bei den Wagner-Puristen Entsetzen und Empörung hervorriefen, dem Meister selbst aber, dem Fortschritt der Bühnentechnik gegenüber, wohl eingeleuchtet hätten. Großen Eindruck machte der Wotan *Walter Warths*, der die Partie hier zum ersten Male sang. Das wundervolle Material bestach ebenso wie die weitentwickelte Gesangskunst und Darstellung. Außergewöhnliche Leistungen waren ferner die Brünnhilde von *Hedy Iracema-Brügelmann* und die Fricka von *Viktoria Brewer-Hoffmann*. *Fritz Cortolezis* und seine Musikerschar weckten den ganzen Zauber der Partitur.

A. Rudolph

KÖLN: *Eugen Szenkar*, der neue Führer der Kölner Oper, hat hier mit fein gefeilten Aufführungen der »Entführung« und des »Don Juan« seine Karte abgegeben, auch die »Walküre« dirigiert und den »Fliegenden Holländer« in einem Akt mit starker Wirkung herausgestellt. Im übrigen läuft der Spielplan noch im alten Geleise, und wir warten noch des Neuen. Szenkar scheint sich zunächst mehr um den inneren Betrieb zu kümmern und die Gesamtleistung heben zu wollen. Warten wir also ab, bis seine Zeit gekommen ist.

Walther Jacobs

MANNHEIM: Unsere Bühne arbeitet unter zwei neuen Vorständen auffallend planvoller als früher. Der eine dieser beiden Kommandeure ist der Intendant *Francesco Sioli* (früher Aachen), der, obwohl aus dem Schauspiel hervorgegangen, doch der Oper ab und zu einen Blick des Wohlwollens und der direktorialen Gnade schenkt. Der andere ist der Opernspielleiter *Richard Meyer-Walden* (bisher in Mainz tätig), der als Nachfolger des alten verdienten Eugen Gebrath sich mit der Operninszenierung berufsgemäß beschäftigt. Der Gnadenblick des Intendanten traf den Beethovenschen »Fidelio«, der, für eine musikalische Neustudierung wohl reif, der seltsamen Auszeichnung für würdig gehalten wurde, nach neuesten Stilisierungsmustern in Szene gesetzt zu werden. Vorher las man, die herrliche Musik solle ungehindert durch szenisches Beiwerk fessellos zum Hörer sprechen. Man war nie mehr behindert, der wundervollen Musik zu lauschen, als durch diese Verleugnung der Szene, die jede dramatische Stimmung aus dem Hause trieb. Marzelline, Jaquino und Rocco vor einem — ich glaube — grünen Vorhang, Pizarro im Alltagsgewand, der Kerker keine Gruft, sondern ein hell erleuchtetes geräumiges Verlies, das Leonore und Rocco von verschiedenen Seiten betreten, um *nicht* zu graben, weil das Mitführen von Utensilien gegen das Stilisierungsprinzip ist. Man erinnert sich der Rollerschen Türme bei den Mahlerschen Inszenierungen in Wien, der Jeßnerschen Treppe im Berliner Schauspielhause und verwünscht die Abstinenz des Opernregisseurs, der die Tragödie nicht aus dem Geiste der Musik aufsteigen läßt, sondern der aus dem Vakuum der Phantasielosigkeit

seine inszenatorischen Träume bezieht. Diese Aufführung, die wir als ein verunglücktes Experiment betrachten, war auch durch die Leistungen unserer besten Sänger, voran *Anna Karasek*, nicht zu einer stimmungsvollen zu gestalten. *Richard Lert*, der Beethovens Töne in den Kampf führte gegen eine verschrobene Szene, brachte in kurzer Frist eine Neustudierung des »Barbier von Bagdad« heraus, die unserem vortrefflichen Kammersänger *Wilhelm Fenten*, einem der besten Abul Hassan Ali Ebe Becar-Vertreter, als ehrenvolle Markierung seiner 25jährigen künstlerischen Tätigkeit an unserer Bühne diente. Lert hat wohl sein Bestes auch in dieser Corneliusschen Oper gegeben, allein er sucht neuerdings Temperament mit orchestralen Kraftorgien, die auf sein Geheiß emporsteigen, zu ersetzen und führt das Orchester zu einer Brutalisierung der Klänge, die, den Sängern verderblich, sich an dem ausgezeichneten Instrumentalkörper bereits zu rächen beginnt. Auf der Bühne hatte *Richard Meyer-Walden* bunte, ja bunteste Bilder des Orients hervorgezaubert und seiner Neigung, die rhythmische Bewegung der Musik automatisch in szenische Bewegung umzudeuten, allzu absichtlich Folge gegeben. Diese leicht ins Marionettenartige, auch in burleskes Possenspiel ausartende Vorliebe für die Scherze der Maskerade, eine Sache, die zu Zeiten der comedia dell arte gewiß am Platze war, wandte der neue Regisseur in einer Ausgrabung der »Jungen Gräfin« von Florian Leopold Glaßmann, dem italienisierten Böhmen, mit Nachdruck an. In diesem von einem Stoff Goldonis von weither beeinflußten Werkchen, das allerliebste, altväterische Musiknummern bringt, saß der zum zweiten Kapellmeister avancierte *Werner v. Bülow* am Pult. Hätte man für die Köstlichkeit aus Urväter Hausrat einen geeigneteren Auferstehungsort als den langgestreckten Musensaal des Rosengarten erkürt, manche retrospektive Musikliebe hätte zu ihm heimgefunden. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Die diesjährigen Festspiele umfaßten von Mozart die »Entführung«, »Figaros Hochzeit«, »Don Giovanni« und »Cosi fan tutte«, von Wagner den »Ring«, »Tristan«, »Meistersinger« und »Parsifal«. Sie hielten sich auf ansehnlicher Höhe und trugen in den von *Knappertsbusch* und dem Gastdirigenten *Furtwängler* geleiteten Aufführungen durchaus das Gepräge des Außerordentlichen. Ganz allgemein kann man wohl sagen, daß die Wagner-Aufführungen den Mozart-Vorstellungen um einiges überlegen waren. Bei den letztgenannten machte sich das Fehlen eines festgefügten stilsicheren Mozart-Ensembles fühlbar. Ein solches heranzubilden wird eine der vornehmlichsten Aufgaben Knappertsbuschs sein müssen. Es heute schon von ihm zu verlangen wäre bei der Kürze seiner hiesigen Tätigkeit unbillig, um so unbilliger angesichts der durch die allgemeine wirtschaftliche Not bedingten Personalschwierigkeiten. Auf jeden Fall hat das erfreuliche Gesamtergebnis bewiesen, daß das Münchener Mozart- und Wagner-Erbe in Knappertsbusch einen Sachwalter gefunden hat, der wie wenige berufen ist, den Festspielruhm unserer Stadt zu wahren und zu mehren. Furtwängler führte in seiner Vaterstadt zum ersten Male als Operndirigent den Stab. Die von höchster musikalischer Kultur gebändigten, leidenschaftdurchglühten, dramatisch gesättigten Emanationen seines echten vollblütigen Musikantentums brachten ihm begeisterten Beifall. Neben Furtwängler waren als Gäste berufen *Elisabeth Schumann*, *Helene Wildbrunn*, *Kriener*, *Hermann Wiedemann* und *Desider Zador*. Sie alle boten im Verein mit den einheimischen Kräften ihr Bestes. Ein besonderes Lob gebührt dem wundervoll spielenden Orchester. Neu einstudiert erschien »Parsifal«. Musikalisch eine Tat. Rhythmisch gestrafft und doch weich und beweglich in der Phrasierung, klar im Partiturbild, durchpulst von der treibenden Kraft des geborenen Theatermusikers, klug disponiert: hier in berauschenden Klängen die Glut entfesselter Leidenschaften auflodern und dort mit verhaltenem Pathos die Inbrunst der Diener jener anderen Welt in mystisch verklärten Tönen weihevoll ausströmen lassend, dabei immer ein edles Maß einhaltend, so brachte *Knappertsbusch* eine Aufführung heraus, die die Vollendung streifte. Ein großes Verdienst erwarb sich auch der Spielleiter *Hofmüller*. Seine Regie geht ihre eigenen Wege. Wenn man auch für verschiedene Neuerungen eine zwingende Notwendigkeit nicht einsieht, so muß Hofmüller doch zugestanden werden, daß er die schuldige Ehrfurcht vor dem Willen des Meisters nirgends verletzt. Wenig Freude erlebte man an der Neugestaltung des Bühnenbildes. Neben manchem Gelungenen vollkommen Verfehltes. Klingsors Zaubergarten als bengalisch beleuchtete Eishöhle und die Blumenaue des dritten Aktes als Gletscherlandschaft sind sträfliche Verirrungen.

Im Anschluß an die Sommerfestspiele veranstalteten die Staatstheater eine *Hans Pfitzner-Woche*, die mit dem »Armen Heinrich« im Prinzregenten-Theater eröffnet wurde. Pfitzner, während der ganzen Woche Gegenstand begeisterter Huldigungen, dirigierte selbst, und man weiß, mit welch erschütternder Gewalt er die tragischen Klänge seines genialen Jugendwerkes zum Leben zu erwecken weiß. Im selben Hause wurde, von *Robert Heger* umsichtig geleitet, »Palestrina« aufgeführt und übte namentlich durch die grandiose Messe-Szene, in der Pfitzner mit unerhörter Kühnheit den Schleier von dem Mysterium des zeugenden Genius zieht, und den idyllischen dritten Akt wieder die tiefste, weihevollste Wirkung. Unseren einheimischen Künstlern, die ihr ganzes Können für Pfitzner einsetzten, reihte sich der Berliner Gast *Friedrich Schorr* mit seinem eindruckstarken Borromeo würdig an. Den künstlerischen Höhepunkt der ganzen Pfitzner-Woche bildete die Aufführung der in der vergangenen Spielzeit neueinstudierten »Rose vom Liebesgarten«. Wenn auch einzelnen Leistungen auf der Bühne eine höhere Vollendung zu wünschen gewesen wäre — der prächtige Tenor *Nicolai Reinfelds* (Siegnot) muß für die weitgeschwungenen Bögen der Pfitznerschen Melodik noch freier und biegsamer werden und der Dresdener Gast *Margarete Heyne-Franke* (Minneleide), die in Absagungsnöten aushalf, kam, was durchaus begreiflich, erst gegen Schluß zur vollen Entfaltung ihrer schönen Mittel —, so brachte doch *Hans Knappertsbuschs* zwingende Führung das Werk in einer Geschlossenheit und die Klangwunder der Partitur aufs letzte erschöpfenden Weise heraus, daß diese Aufführung die beste wurde, die wir von der »Rose« je, hier wie anderwärts, gehört haben. Zu den drei Opern- gesellten sich zwei Schauspielabende, an denen Ibsens »Das Fest auf Solhaug« und Kleists »Das Käthchen von Heilbronn« mit der Pfitznerschen Musik gegeben wurden. Diese beiden aus den Tiefen der Dichtungen geborenen, fernab von aller willkürlichen Musikmacherei und melodramatischen Spielerei liegenden Schauspielmusiken, die der Komponist selbst dirigierte, vervollständigten harmonisch das Bild des Musikdramatikers Pfitzner, der in einer Fülle und Reinheit Romantiker ist, Romantiker nach schulmäßigem Begriff, wie kaum ein anderer Nachfahr jener herrlichen deutschen Geistesbewegung des beginnenden 19. Jahrhunderts.

Willy Krienitz

NÜRNBERG: *Alfonso Rendano*, ein Italiener, der einst im Kreise Liszts als Musiker in hohem Ansehen stand, hatte vor etwa zwanzig Jahren eine Oper »*Consuelo*« geschrieben, die nach ihrer Uraufführung in Stuttgart nur noch in Mannheim einige Aufführungen erlebte. Durch herzhafte Striche und sonstige Verbesserungen wurde der Versuch gemacht, dem Werk im vergangenen Winter am Nürnberger Stadttheater eine sogenannte zweite Uraufführung zu ermöglichen. Der Erfolg blieb aber auch diesmal aus. Das Textbuch von Francesco Cimmino ist dramatisch zu schwach, und Rendano besitzt als Musiker zuviel Geschmack, um dem Dichter auf allen Exkursionen seiner süßen Poeterei folgen zu können. Zuweilen gewinnt diese Partitur durch absolute musikalische Substanz und den Glanz ihrer orchestralen Faktur. Im allgemeinen fehlt es aber auch Rendano an dem sicheren Instinkt für die Bühne, wodurch die allzubreiten Flächenwirkungen der Expositionen und die zu spärlichen Tiefenwirkungen des dramatischen Geschehens um so merklicher in Erscheinung treten. Eine noch größere Enttäuschung bereitete die Erstaufführung von Waldemar Wendlands komischer Oper »Der Schneider von Malta«. Nach dem lustigen Einakter »Das kluge Felleisen« hätte man dem Komponisten auf diesem Gebiete mehr zugetraut. Allein für drei lange Akte ist die Produktionskraft Wendlands doch zu karg bemessen. Sein Bestreben, volkstümlich zu sein, verleitet ihn zu billigen instrumentalen Scherzen, zu rhythmischen und melodischen Kraftmitteln, die heute bereits ihre Wirkung verloren haben und zum Teil sogar einen operettenhaften Charakter gewinnen. Beide Werke entstammen dem »Schatzbehälter« des früheren Intendanten, sie waren aber auch gottlob die letzten Verpflichtungen, die der neue Intendant *Joh. Maurach* nach dieser Richtung hin zu erfüllen hatte. Dergleichen Hemmungen erschwerten im letzten Jahre immer noch die Regelung eines künstlerischen Spielplans. Immerhin überragt das Ergebnis dieser Spielzeit den Erfolg früherer Jahre beträchtlich. Nach der bedeutsamen Erstaufführung des »Palestrina« war die Erwerbung und in allen Zügen vortreffliche Aufführung der »Frau ohne Schatten« für eine mittlere Bühne eine Höchstleistung, die Vertrauen zu dem neuen Regime erweckte und für die Arbeitskraft und Begabung des jungen Generalmusikdirektors *Ferdinand Wagner* von selbst spricht. Die schwie-

rigen Regieprobleme der »Frau ohne Schatten« wurden von dem Spielleiter *Paul Grüder* und dem Frankfurter Maler *Ludwig Sievert* sehr glücklich gelöst. Erschreckliches taten diese beiden Bühnenreformatoren jedoch dem »Parsifal« an, den sie nach demselben modernen Stilprinzip zur Karikatur machten. Zwei hervorragende Neueinstudierungen von Mozarts »Zauberflöte« und »Figaro«, wie man sie selbst an ersten deutschen Bühnen nicht immer findet, waren das Verdienst Joh. Maurachs wie auch der Maler *Hans Wildermann* und Ludwig Sievert, die hier auf dem heiteren, zeitlosen Untergrund Mozartscher Musik eine feinerfühlte Formenkomposition mit den Farben und Linien unserer Zeit zu schaffen verstanden. *Wilhelm Matthes*

SCHWEIZ: Die Bühnen von *Basel* und *Zürich* eröffneten ihre diesjährige Spielzeit seltsam parallel im Zeichen Händels, dessen Oper »Julius Cäsar«, in der von Oskar Hagen gegebenen neuen Übersetzung und Bearbeitung, ungewöhnlich starken Eindruck erzielte. Als weitere bedeutende Gabe brachte Zürich Hans Pfitzners Musikdrama »Der arme Heinrich« heraus, die hohen lyrischen Werte der Schöpfung überaus glücklich betonend. Basel dagegen bot anläßlich des Musikwissenschaftlichen Kongresses eine großzügige Festaufführung der komischen Oper »Die Pilger von Mekka« von Gluck, der entschiedene Reinheit des Stils und schöne gesangliche Wiedergabe besonderen Reiz verliehen. *Oskar Wälterlin* besorgte eine geschmackvolle Inszenierung voll frischen, launigen Lebens und *Gottfried Becker*, der auf die ursprüngliche Instrumentation zurückgriff und einen klaren, flüssigen Continuopart aussetzte, wußte die burlesken wie die gefühlswarmen Züge der Partitur zu einem entzückenden Gesamtbild zu vereinen. *Gebhard Reiner*

WIEN: In der Staatsoper führte *Richard Strauß* Beethovens »Ruinen von Athen« nach einer Texterneuerung *Hofmannsthals* auf. Der Fremde, der die Akropolis besucht, ist jetzt ein Deutscher vom Goethe-Schlag, und erlebt die Verwirklichung eines Phantasiewunsches: er verwandelt sich in einen antiken Jüngling oder Halbgott. Das Ganze gibt Gelegenheit zu reicher tänzerischer Entfaltung, entbehrt aber eines starken dramatischen Pulsschlags. Prachtvoll wirkten die berühmten Stücke der Beethovenschen Musik: der Türkische Marsch und der besessene Tanz der Derwische, während die übrigen Teile eine schon abgeblaßte Biedermeier- oder Gelegenheitsmusik darstellen. Nicht stilvoll, aber geradezu packend, den Nerv des modernen Hörers berührend, erklang ein Melodram von Richard Strauß nach Beethovenschen Sinfoniemotiven, während als Einleitung die Ouvertüre zu den »Geschöpfen des Prometheus« diente. Ungleich stärker und dramatischer wirkte das Ballett »Don Juan« von Gluck, das den Weltstoff in eine Faust, das bunte erotische Geschehen in einige schlagkräftige Bilder drängt, und unter der Hand von *Richard Strauß* tiefen Eindruck zurückließ. Als Leonore im »Troubadour« gastierte *Maria Nemeth*, eine ausgezeichnete Sopranistin, deren Gaben vorläufig größer sind als der künstlerische Gebrauch, den sie von ihnen zu machen weiß. Die Volksoper hat unter Direktor *Fritz Stiedrys* Leitung den alten »Bettelstudenten« von Karl Millöcker im Rahmen der Festspiele erfolgreich wiedererweckt (Hauptrollen: *Friedl Böhm*, *Karl Resni*, *Otto Rittersheim*) und diesen Rahmen mit einer angenehmen harmlosen Heiterkeit bekränzt. *Ernst Decsey*

ZOPPOT: Die Aufführungen der Zoppoter Waldopern beginnen bei Tageslicht, um mit Eintreten der Nacht ihr Ende zu nehmen. Den ersten tastenden Versuch unternahm man im August 1909 mit Kreutzers »Nachtlager von Granada«, dem im Juni 1910 »Tannhäuser« und im August desselben Jahres Brülls »Goldenes Kreuz« folgten. Die erste große Schwierigkeit bot Thuilles' »Lobetanz« (August 1911), dann stieg sie mit Smetanas »Verkaufter Braut« und Humperdincks »Hänsel und Gretel«, bis sie mit »Fidelio« zu einem für unlösbar gehaltenen Problem wurde. Nun gab es ein neues Ereignis, ein neues Erlebnis: Die Zoppoter Waldoper 1924! Man hatte diesmal die »Walküre« gewählt. *Hermann Merz* hatte wiederum die künstlerische Leitung in Händen, er schuf mit seiner Regie ein Meisterstück. Seit Wochen war man in emsiger Arbeit, um die Wotanwelt erstehen zu lassen. Für die Inszenierung der »Walküre« ist ein technischer Apparat aufgestellt worden, wie er in ähnlicher Ausgedehntheit noch nirgends für einen derartigen Zweck in Tätigkeit gesetzt worden ist. Die auf der 40 Meter langen Bühne aufgetürmten Felsmassen sind mächtiger als die der »Siegfried«-Aufführung. Das Bühnenlicht hat man an beiden Enden mit zwei imposanten Felsen flankiert. Der »Walkürenritt«, ausgeführt von täuschend ähnlich kostü-

mierten Schutzleuten, wird realistisch, hoch zu Roß, weit im Hintergrunde auf einer von Bäumen bestellten Anhöhe, ausgeführt. In dunkel-violettes Licht getaucht, erweckt er den Eindruck einer Vision. Hunding kommt von der Jagd zu Pferde heimgeritten. Sehr kompliziert sind ebenfalls die Beleuchtungsanlagen, die über alle Höhen und Tiefen der Bühne verteilt sind. Sie sind dazu berufen, den »Feuerzauber« in noch nie dagewesener Pracht erstehen zu lassen. Tausende von Lichtkörpern, u. a. drei riesenhafte Beleuchtungstürme, senden ihre Lichtmassen auf die Bühne. Die Waldbühne verbraucht an einem einzigen Abend z. B. mehr Strom als ganz Zoppot in der gleichen Zeit.

Durch das Wirken *Erich Kleibers* an der Zoppoter Waldbühne sind auf rein musikalischem Gebiete Wirkungen entstanden, wie man deren nur ganz selten teilhaftig wird. Diese mag man zuförderst der vorzüglichen Aufstellung der einzelnen Orchesterkörper zuzuschreiben haben. Um diese Wirkungen dem Ohre noch besser zugänglich zu machen, sind in der dem Publikum zugekehrten hölzernen Wand des Orchesterraumes in regelmäßigen Abständen ovale Schallöcher eingerichtet, die von der Außenseite her mit Gesträuch verdeckt werden. Auf diese Weise hat man eine viel stärkere Klangwirkung erzielt; diese Einrichtung ermöglicht ferner, daß das leiseste ppp des Orchesters deutlich zu vernehmen ist. Daß leider der Zuschauerraum sogenannte akustische Löcher aufweist, ist wohl vorläufig nicht zu ändern. Das Orchester klang durchweg flüssig und prächtig, die musikalische Gesamtwirkung war geschlossen. Neben Kleiber, der dreimal dirigierte, stand auch *Max v. Schillings* am Pult.

Frieda Leider sang die Brünnhilde. Sie ist eine der ganz Großen, eine Sängerin von ungewöhnlichen stimmlichen Ausmaßen und größter Musikalität, eine Schauspielerin von achtbarsten Qualitäten. *Gertrud Geyersbach* gab eine stimmlich vorzügliche Sieglinde und wußte auch darstellerisch stark zu interessieren. *Margarete Arndt-Ober*, die Königin der wirklichen Altistinnen, bot mit ihrer Fricka eine der abgerundetsten Leistungen der Abende. *Wilhelm Buers* Wotan: markant gezeichnet, gesanglich gut bei Stimme. *Friedrich Plaschkes* Heervater ein Gott nach altgermanischem Vorbild. *Otto Helgers* schritt als Hunding finster und herrisch durch das Musikdrama, brutal und kampfsüchtig. *Fritz Soot*, der Siegmund, war erheblich besser als *Richard Schubert*, dessen Tenor zwar leuchtkräftig, aber keineswegs gleichmäßig frei war.

Gerhard Krause

KONZERT

BERLIN: Die seltsamste Winterspielzeit hat begonnen. Auf den mageren Berliner Konzertwinter will ein besonders fetter folgen. Da hinter alledem Agentenbetriebsamkeit steckt, so wird das Ergebnis nur teilweise interessant sein. Ganz selbstverständlich sind viele von jenen Künstlern, die das inflationistisch verseuchte Deutschland in der letzten Zeit nicht mehr aufgesucht hatten, gelockt durch Riesenhonorare, wiedergekommen: Zugvögel, die für den Wert einer Saison nicht sehr viel besagen. Die großen Abonnementskonzerte, im allgemeinen Ruheplätze für geistige Trägheit, sind zahlreicher geworden. Der eine Dirigent reitet das Steckenpferd Beethoven, der andere behandelt Brahms, der dritte streut in landläufige Programme vorsichtig eine neue Nummer ein. Das Experiment wird verabscheut, nur das absolut Sichere gewählt. Nun wäre ja selbst Beethoven zu ertragen, wenn sich die Dirigenten nicht lediglich damit begnügten, ihn aufzuführen, je nach dem Stande der Routine, den sie oder die betreffenden Orchester erworben haben. Routine ist das schlimmste Übel, an dem die deutschen Orchester kranken. *Georg Schneevoigt*, der nunmehr die im Kriege urplötzlich zu einem sogenannten Musikleben gelangten neutralen Länder verlassen hat, um seine Dirigentenlaufbahn in Deutschland neu zu überglänzen, bringt uns diesen Beethoven der Routine, ohne ihn durch genaue Proben auf eine höhere Stufe zu heben. So wenigstens gestaltete sich der Anfang eines Beethoven-Zyklus, dessen Fortsetzung uns durch allerlei berühmte Solisten reizen soll. Daß *Ossip Gabrilowitsch*, der ausgezeichnete Pianist, seinen im letzten Jahrzehnt erworbenen amerikanischen Dirigentenruhm einer Probe auf dem Berliner heißen Boden gerade mit einem klassischen Programm aussetzt, ist durchaus verständlich. Denn nichts leichter, als mit unbekannten Werken eine Bedeutung vorzutäuschen, wenn man noch keine Gelegenheit gehabt hat, sie an den Werken des landläufigen Spielplans zu beweisen. Sehr erfreulich, daß Gabrilowitsch seine Verpflichtung wesentlich anders auffaßte und in gewissenhaften Proben mit dem Philharmonischen Orchester die Anschauung

durchsetzte, die man in dem materiell allerdings besser gestellten Amerika von der Notwendigkeit gewissenhafter Einstudierung auch der Gewohnheitsprogramme hat. Man lernt in ihm einen Mann von unbedingter Beherrschung des Apparats und von sachlichem Eifer kennen, der seine Wirkungen durch die Feinfühligkeit seines Musikertums, nicht durch absichtliche Unterstreichungen erzielt. Ohne im eigentlichen Sinne modern zu sein, gibt er doch Skrjabins 3. Sinfonie mit einem Einsatz von Temperament, das dieses im wesentlichen unselbständige, aber klangschwelgerische Werk zu höchster Wirkungsfähigkeit emporhebt. Nun kann Gabrilowitsch, der auch als Pianist gefeiert wurde, nach Detroit zurückkehren und seine fruchtbarem Nachschaffen gewidmete Tätigkeit fortsetzen. *Felix Weingartner* macht sich wenig Gedanken und vertraut seinem berühmten Namen, der aber zweifellos für Deutschland an Zugkraft eingebüßt hat. In England gilt er mehr, ja, als der einzig stilvolle Darsteller Beethovens. Wir sind gespannt, was uns Bruno Walter, Kleiber, Klemperer im Konzert zu bieten haben. *Kleiber*, als Dirigent der Staatskonzerte, hat im ersten Klassisches und Brucknersches nervös umgefärbt. Zu vermerken ist, daß *Heinz Unger* die nicht nur führerlos gewordene, sondern fast schon der Erinnerung entschwundene »Gesellschaft der Musikfreunde« übernommen hat. Der 22. Psalm Ernest Blochs, mit Frau *Cahier* in der Gesangspartie, hat dank seinem Empfindungsgehalt hier noch stärkeren Eindruck gemacht als in Prag, wo er zum ersten Male erklang. Die 2. Sinfonie Mahlers, von einem Mahlerianer mit großer Geste und Sinn für Detail zum Klingen gebracht, gab dem Programm des ersten Abends Gewicht. Auch hier ist der Wagemut zunächst gering; er allein aber hat die Gesellschaft der Musikfreunde ins Dasein gerufen. Wir warten auf weiteres. Der 50. Geburtstag *Schönbergs* wird gefeiert. Zwischen dem »Buch der hängenden Gärten« und dem fis-moll-Streichquartett stehen die Klavierstücke op. 23: ein Versuch, mit zwölf Tönen, mit äußerster polyphoner Kreuzung Letztes auszusagen, erregt mehr Verwunderung als mitschwingende Begeisterung. Gefährlich ist es, dem Instrument der Spielfreudigkeit das Spielerische ganz zu versagen. Dies musizierte der Pianist *Heinz Jolles*, der in seinen Programmen und in seinem Vortrag erfreulich von der Heerstraße abweicht. *Erna v. Hoeßlin*, als Sängerin ganz von Schönberg durchglüht, und das *Roth-Quartett*, das sich immer mehr als Sprecher der jüngsten Produktion bewährt, führten die nicht leichte Aufgabe dieses Abends durch. *Schaljapin* erscheint in Berlin, das ihn seit mehr als 15 Jahren nicht gehört hat. Indes hat sich die Legende seiner bemächtigt. So ist er berühmter geworden, als das künstlerische Ergebnis für die Mehrzahl der Konzertbesucher zu rechtfertigen scheint. Gewiß hat sein einst phänomenaler Bariton in der Zwischenzeit, die er in den Ländern der Entente und in Sowjetrußland verbrachte, starke Abstriche erlitten. Geblieben aber ist eine dramatische Kraft, die im deutschen Konzertsaal sinnfällig zu zeigen allerdings nicht üblich ist. Es gehört auch eine gewisse Phantasie dazu, sich selbst den Eindruck zu ergänzen, den diese Kunst hervorruft. Ein Fluidum war da. Und es wird noch stärker sein, wenn Schaljapin, wie er verheißt, nach einigen Monaten in der Oper auftritt. Auch *Julia Culp* schien uns versunken. Sie hatte alles Konzertsingen aufgegeben, entschloß sich aber, in Berlin zu wohltätigem Zweck zu singen. Mit *Michael Raucheisen* am Klavier, einem Musiker, der sie nicht nur sicher geleitet, sondern dauernd anregt, drang sie mit noch gesteigerter Verinnerlichung, wenn auch mit geminderter Stimme, bis zum Kern des romantischen Liedes vor. Die Wiener Primadonna *Selma Kurz*, in gewissen Künsten des Ziergesanges auf dem Festlande unerreicht, *Maria Ivogün*, die musikerfüllte Ziersängerin, sind erschienen. Der Wettbewerb zwischen Dollar und Rentenmark im Musikleben wird noch andere Folgen haben. Die Debütantenkonzerte haben sich vermindert. Einführungskonzerte beginnen an ihre Stelle zu treten. *Franziska Martienssen* hat in einem ersten, das im Harmoniumsaal stattfand, einige Früchte ihrer Gesangsmethode vorgewiesen. Außerhalb eines solchen Rahmens lernt man die junge Pianistin *Leonora Cortez* kennen und wundert sich, wie eine hochentwickelte Technik, die sich an dornigen Aufgaben bewährt, und eine musikalische Begabung besonderer Art doch nicht die geringste Wärme mit sich führen.

Adolf Weißmann

BASEL: Als vor einem Jahrzehnt der Ausbruch des Weltkriegs alle internationalen Beziehungen zerstörte, blieb als einzige Korporation des großen musikwissenschaftlichen Verbandes die Ortsgruppe Basel intakt. Im Jahre 1899 gegründet, hatte sie darum wohl alle Ursache, die Feier ihres 25jährigen Bestehens festlich zu begehen. Sie glaubte dies

am würdigsten dadurch zu tun, daß sie den Versuch unternahm, durch einen musikwissenschaftlichen Kongreß die zerrissenen Bande neu zu knüpfen und die aus äußeren Gründen divergierenden Kräfte wiederum zur allseitig fördernden Gemeinsamkeit zu führen. Die reiche wissenschaftliche Ausbeute der harmonisch verlaufenen Tagung darf als ein ansprechender Erfolg betrachtet werden. Sehr eindrucksvoll und ungemein interessant gestalteten sich auch zwei Konzerte historisierender Tendenz, in denen Vokal- und Instrumentalwerke von J. P. Sweelinck, Gregor Meyer, Dietrich Buxtehude, Josquin Deprès, Johann Christoph und Johann Ludwig Bach, J. Weck, Bernhard Schmid, Samuel Mareschall, Ludwig Senfl, Heinrich Albicastero (Weißenburg), Jakob Scheiffelhut und Giovanni Battista Sammartini, sowie als Proben neuzeitlicher Musik Schöpfungen von Hans Huber, Frank Martin und Rudolf Moser wiedergegeben wurden. Um die Durchführung der Konzerte machte sich besonders *Rudolf Moser* und der von ihm geleitete *Münsterchor*, die *Basler Madrigalvereinigung* unter *Alfred Wassermann*, *Adolf Hamm*, Orgel, *Hans Münch*, Cembalo, *Ernst Levi*, Klavier, *Hermann Wetzel*, Violine, und ein großer Stab anderer ausgezeichneter Solisten verdient.

Gebhard Reiner

BRESLAU: Nach langen Verhandlungen mit staatlichen, provinzialen und kommunalen Behörden ist es gelungen, für die Provinz Schlesien ein Sinfonieorchester von sechsundsiebzig Mann zu schaffen. Das bedeutet gegen früher einen Fortschritt, weil dem Dirigenten *Georg Dohrn* nunmehr auch für große Aufgaben ein genügend großer Klangkörper zur Verfügung steht und Verstärkungen von außerhalb nicht mehr notwendig sind. Durch Subventionen haben sich viele Mittel- und Kleinstädte der Provinz ein Anrecht auf Sinfoniekonzerte erworben, was im Interesse der musikalischen Kultur zu begrüßen ist. Das erste Konzert des Schlesischen Landesorchesters dirigierte *Weingartner*. Seine Beethoven-Interpretationen sind bekannt, konnten sich aber diesmal nicht voll auswirken, weil das neue Orchester noch nicht genug eingespielt ist. Weingartner hielt in Breslau auch einen Vortrag über die Grenzen der Musik, der neben manchem Schönen und Überzeugenden auch Oberflächlichkeiten und Einseitigkeiten enthielt. Mit den Dresdener Konzertmeistern *Robert Bärtich* und *Georg Wille* hat die hiesige Pianistin *Mathilde Hirsch-Kauffmann* eine Triovereinigung gebildet, die durch die Pianistin eine persönliche Note erhält und sich auch um die Darstellung wenig bekannter und neuzeitlicher Werke verdient macht.

Rudolf Bilke

DÜSSELDORF: Der Posten des Städtischen Musikdirektors ist noch immer nicht endgültig besetzt. Eine zielbewußte Aufwärtsentwicklung des öffentlichen Musiklebens muß daher noch auf große Schwierigkeiten stoßen. So wird uns fast nur Bekanntes versprochen. Uraufführungen fehlen gänzlich. Vorläufig ist für ein Jahr lang *Georg Schneevoigt* als Gastdirigent gewonnen worden. In einem Beethoven-Abend mit ziemlich ungeschicktem Programm zeigte er wohl saubere Arbeit, außerdem aber manche Äußerlichkeit. An Wärme mangelt es dagegen sehr, auch ließ diese erste Probe nur wenig Persönliches verspüren. Ein abschließendes Urteil kann natürlich erst nach weiteren Proben gefällt werden. Der Geigenton *Franz v. Vecseys* ist von erstaunlicher Schönheit, sein Vortrag dagegen zumeist allzu objektiv, eigene Kompositionen zeigen wenig Erfreuliches. *Willy Hülser*, der die Klaviersonaten von Brahms spielte, hat sonst an Innerlichkeit und sauberer Technik schon Besseres gegeben. Zu einer *Busoni-Gedächtnisfeier*, die als Wertvollstes die zweite Violinsonate und das Indianische Tagebuch bot, waren zwei famose Künstler gewonnen: der noble Geiger *Georg Kulenkampff* und der mit spritziger Technik geschickt operierende Pianist *Edward Weiß*. Ein Abend der *Sixtinischen Kapelle* bedeutete sowohl nach Wahl der Werke als auch nach der vollendeten Art der Wiedergabe einen erlebnisstarken Höhepunkt. Es war eine Lust, den Klang dieser schönen Stimmen bis zum letzten auszukosten!

Carl Heinzen

GELSENKIRCHEN: Es ist dem hiesigen Chorleiter *Max Storsberg* als unbestrittenes Verdienst zuzuschreiben, wenn in Gelsenkirchen aus dem Anlaß der 100jährigen Wiederkehr des Geburtstages Anton Bruckners eine auf drei Abende verteilte *Bruckner-Gedächtnisfeier* zustande gekommen ist. Da das Unternehmen auf rein privater Grundlage fußte, war der Entschluß und nicht minder seine Ausführung doppelt hoch anzuschlagen. Das mehrtägige Fest brachte außer Instrumentalwerken (4. und 7. Sinfonie), die das städtische Orchester zu Dortmund spielte, in der Hauptsache die f-moll-Messe und verschiedene der selten zu

hörenden a cappella-Chöre des Meisters. Was hier der *Storsberg-Chor* mit seiner Abteilung musica sacra, sowie zwei befreundete Männerchorvereinigungen aus Gelsenkirchen und Rotthausen in treuer Mitstreiterschaft geleistet haben, verdient mit Auszeichnung genannt zu werden. Dem *Grevesmühl-Quartett* aus Duisburg war die Bekanntschaft mit dem kammermusikalischen Schaffen Bruckners durch die einwandfreie Wiedergabe des F-dur-Quintetts und eines nachgelassenen Intermezzos zu danken. Lebendige Eindrücke schuf weiterhin ein Bach-Kantatenabend, den Musikdirektor *Willy Mehrmann* mit dem städtischen Musikverein veranstaltete und die Ausdeutung der »Jahreszeiten« durch den von *H. Esser* geleiteten Volkschor. *Max Voigt*

GOTHA: Im vergangenen Winterhalbjahr wurde im Konzertleben, besonders in den Konzerten des Musikvereins, recht Erfreuliches geleistet. Das *Wendling-Quartett* brachte neben einem Beethoven- und einem Haydn-Quartett das Quardett E-dur op. 16 von Hindemith zum erstenmal hier zu Gehör. In einem Sinfoniekonzert das mit den Mozart-Variationen von Reger, ausgeführt von der Staatskapelle unter Leitung von *Hans Trinius,* eröffnet wurde, spielte der Dresdener Konzertmeister *Max Strub* das a-moll-Konzert von Bach und das D-dur-Konzert von Brahms. In einem weiteren Sinfoniekonzert des Musikvereins spielte die gefeierte Pianistin *Frida Kwast-Hodapp* Beethovens G-dur-Konzert mit aller Schönheit ihrer reifen Künstlerschaft; ihm schloß sich Beethovens achte Sinfonie an. Einen besonderen Beweis für seine musikalische Führerqualität erbrachte Hans Trinius durch die Wiedergabe von Mahlers »Lied von der Erde« unter Mitwirkung von *Erna v. Hößlin* und *Ludwig Heß.* Das Orchester zeigte an diesem Abend, was es leisten kann, wenn ein guter Führer an der Spitze steht. Der Juni brachte noch die Erstaufführung eines Chorwerks von Wilhelm Rinkens: »Der Tanz«, eines freundlichen Gelegenheitswerkes, das aber nicht an die sonstigen Arbeiten des Komponisten heranreicht. Zu beachten waren auch die Aufführungen des »Josua« (Leitung *Hans Trinius)* und des »Samson« (Leitung *Ernst Schwaßmann)* von Händel. *M. Mueller*

HAMBURG: Die Sinfoniekonzerte unter *Eugen Papst* (30 insgesamt) haben heuer so wechselreiches, alle Zonen, Zeiten, Beglaubigtes und problematische Neuzeit beachtendes Programm, daß man schwerlich eine gleiche Fülle und Vielgestaltigkeit irgendwo wird nachweisen können. Am Abend vor dem Bruckner-Gedenktage begann Papst die Reise: außer der VII. erklangen als Neuheiten die g-moll-Ouvertüre Bruckners und der langsame Satz der ersten der beiden »ungültigen« Sinfonien; nicht als Schularbeiten, als ernsthafte Beglaubigungen dessen, der — mit ansehnlichstem Rüstzeug versehen — schon damals die Heiligkeit der Musik zu proklamieren unternehmen konnte. Weiterhin gab es ein Russen-Konzert, mit Skrjabins zweiter Sinfonie; vor den Vorstößen und überhitzten Ekstasen der fünf späteren Sonaten entstanden, immerhin von gemäßigtem Radikalismus (selbst abseits des schwärmenden Naturidylls in H) und mehr von abendländischer Kultur berührt. Serge Bortkjewitschs neues, für den linksarmigen Paul Wittgenstein komponiertes Klavierkonzert in c-moll (mit einem Chopin-Absenker im langen Ges-dur-Passus), von *Wittgenstein* erstaunlich behende gespielt, nützt alle erdenklichen Möglichkeiten auf die Gefahr hin, die tonkünstlerische Idee auf die Nebenlinie zu drücken. Der »Sadko« Rimskij-Korssakoffs wirkte dort weniger sarmatisch-barbarisch als vor Jahren. Müller-Hartmanns (des hiesigen) B-Variationen haben bei Papst und in klassischer Nachbarschaft eine günstige Meinung erweckt. Ein Klose-Abend mit der Bruckner-Fantasie und dem (ein Melodram) von Bahnsens Philosophie beeinflußten »Das Leben ein Traum«, mit einem metaphysisch-pessimistischen Grundton, ist selbst in diesen trüben Zeiten von starker Wirkung gewesen. *Bruno Walter* hat im Bayreuther Bund Eindrücke von großer Lebhaftigkeit vermittelt. In dem *Brecher*-Konzert ist R. Strauß und Mahler (mit dem »Lied von der Erde«) geehrt worden. Die Konzerte unter *Alfred Sittard* (mit dem Michaelischor) feierten Bach und Reger (100. Psalm) mit Nachdruck. Die Don-Kosaken ließen mit Disziplin und eigenartigem Kolorit aufhorchen, hatten auch entsprechenden Zulauf. Eine neue (»uraufgeführte«) Violin-Klaviersonate (vom Komponisten mit *Eva Bernstein* mit starkem Erfolge dargelegt) war zu hören: Franz Mayerhoffs (des Chemnitzers) Werk in D, das dem Klavier auch das Virtuose und Galante zuführt, die Geige aber mit singenden Vorteilen bedenkt. Ein Werk voll Pathos und Frische, der Feder eines Könners und Erfahrenen entsprossen.

Wilhelm Zinne

HANNOVER: Die Männergesangbewegung, wie sie sich im 9. *Deutschen Sängerbundesfeste* widerspiegelte, will voran als eine Kulturerscheinung, insbesondere als eine Manifestation des Deutschtums aus den schweren Nöten unserer Zeit heraus bewertet werden. Aus den entferntesten Grenz- und besetzten Gebieten, aus Danzig, Österreich, Schweiz, ja aus Nord- und Südamerika waren die über 40 000 deutschen Sänger herbeigeeilt, um sich um die Fahne des deutschen Liedes zu scharen. Die teilweise Ausgestaltung des glänzend verlaufenen Festes zu einem »Musikfeste« sollte anderseits von dem heutigen Stande des deutschen Männergesangs, sowohl nach seiner Literatur als nach seiner gesanglichen und musikalischen Verfassung Kunde geben. Es wurden dieserhalb imposante Massenaufführungen im Stadion, also unter freiem Himmel, veranstaltet, ferner Begrüßungskonzerte von den hiesigen Mitgliedern der Vereinigten norddeutschen Liedertafeln und dem Verbande niedersächsischer Männergesangvereine; dazu waren 16 Sonderveranstaltungen von über 50 auswärtigen Bünden und Liedertafeln vorgesehen, was zusammen ein anziehendes und zugleich lehrreiches Bild von der Gesamtentwicklung des Männergesangs und seinem gegenwärtigen Eigenleben gewährte. In den Programmen waren die Hauptvertreter der früheren Tonsetzergeschlechter und die namhaftesten Komponisten der Gegenwart und nicht zu vergessen das Volkslied in seinen edelsten Spezialitäten, als die eigentliche Domäne des Männergesangs, berücksichtigt, von dem allen nach Möglichkeit die schwächlichen Produkte der sogenannten »Liedertafeln« ausgeschlossen. Von Gewicht waren dabei einzelne *Uraufführungen*, voran die einer groß angelegten, wirkungsvollen Kantate »*Völkerwanderung*« von *Hanns Stieber*, desgleichen die Aufführung großer Männergesangswerke mit Orchester (»König Laurins Rosengarten« von Fritz Volbach, »Weihe der Nacht« von Max Reger, »Die Macht des Liedes« von Karl Kämpf, »Das Liebesmahl der Apostel« von Richard Wagner, ein »Requiem« von Hugo Kaun). Die Ausführung aller Gesänge bewies, welch eine Unsumme von Fleiß und Können hier idealen Zielen dienstbar gemacht wurde. Besondere Bewunderung erregte der *Berliner Lehrer-Gesangverein* unter *Hugo Rüdel*. Zu offiziellen Festdirigenten waren *Gustav Wohlgemuth* (Leipzig) und *Viktor Keldorfer* (Wien) bestellt. Den Abschluß der musikalischen Festerlebnisse machte dann ein Konzert des *Philharmonischen Orchesters* aus Berlin unter *Franz v. Hoeßlin* und unter Mitwirkung von *Emmi Leisner*. *Albert Hartmann*

KÖLN: Da wahrscheinlich aus allen Städten von den musikalischen Hochfluten des kommenden Winters berichtet wird, muß ich schon eine gefahrdrohende Überschwemmung Kölns mit Konzerten vermelden. Eine einzige Konzertagentur hat z. B. für den Monat Oktober fast fünfzig Abende angekündigt! Für die »Musik« wird aus solchem Hochbetrieb nicht allzuviel herausgefischt werden können. Bis jetzt hatten wir, noch vor dem Beginn der Gürzenich-Konzerte, zwei wirklich außerordentliche Ereignisse: die *Wiener Philharmoniker* spielten unter *Bruno Walter* klar, klanglich leuchtend und schwellend, hatten aber mit der Akustik der Großen Messehalle zu kämpfen und brachten ein allzu gemischtes Messeprogramm (Beethoven, Mozart, Strauß und Weber). Eher fand die *Società Polifonica Romana*, der aus römischen Kapellsängern zusammengestellte und von Msgr. *Raffaele Casimiri* geleitete Kirchenchor, der zum ersten Male alle großen und mittleren Städte Westdeutschlands bereist, hier mit seinen gesanglich virtuosen, auf starke dynamische Effekte ausgehenden Darbietungen den rechten, ausgleichenden Widerhall. Der Chor sang hauptsächlich Motetten und Offertorien von Palestrina, wobei der Eindruck eines typisch-italienischen Kirchengesangs die Frage nach dem traditionellen Vortrag dieser Vokalmusik zurückdrängte. Die Sänger traten zweimal in dem dicht besetzten Riesenraum auf. *Ludwig Wüllner*, der geniale Vortragsmeister, verabschiedete sich auch hier als Sänger an einem »letzten Liederabend«. Ob es der letzte war?
Walther Jacobs

MANNHEIM: Noch läuten die Glocken selten, die uns in den Konzertsaal rufen. Der *Chor der römischen Basiliken* besuchte uns zum zweiten Male und bewies, daß auch der deutsche Spätsommer Gelegenheit zu katarrhalischen Erscheinungen für römische Kehlen bietet. — *Adolf Busch* geigte ein Programm, das sich nach einer Bachschen Suite und einer Regerschen Passacaglia mit allerlei Kleinigkeiten abgab. Es war neu, den ernsten Künstler, den Interpreten Beethovens, Brahms', Regers, in den Gefilden der Paganinischen Virtuosentechnik wandeln zu sehen, allein, wie alles, was dieser junge Meister macht, den Stempel der Perfektion trägt, so war auch hier

alles aufs beste bestellt. Nur möchten wir diesen Abend als eine Extratour des Künstlers ansehen und ihn bald wieder zu seinen legitimen Göttern zurückgekehrt wissen. — *Wilhelm Furtwängler* schenkte uns einen sinfonischen Abend, der eine Haydnsche Sinfonie und die Eroica vereinigte. Das außerordentlich tüchtige Nationaltheaterorchester, das unter Furtwänglers Stab zu neuen künstlerischen Heldentaten auflebt, war durch Heidelberger Orchesterkräfte verstärkt worden. Gänzlich war es nicht gelungen, diese zum Teil sich fremd berührenden Klangmächte zu amalgamieren. Der Dirigent mußte oft inprovisieren. Furtwängler tat das, vielleicht mehr, als ihm, dem Gründlichen, lieb war. So hat man denn wohl im Eindruck geschlossenere, abgeklärtere Aufführungen dieser Heldensinfonie erlebt, aber sich doch der Gewalt dieser mit dem Werk und den ausführenden Faktoren ringenden Dirigentenpersönlichkeit nicht entziehen können. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Den Abschluß der *Pfitzner-Woche*, über die wir an anderer Stelle berichten, bildete eine ganz hervorragende Aufführung der romantischen Kantate »Von deutscher Seele« unter des Komponisten eigener Leitung. So Herrliches aber auch das Orchester und der Singchor der Staatsoper wie die Solisten *Lotte Leonard* und *Louise Willer*, *Fritz Krauß* und *Julius Gleß* boten, der Eindruck blieb uns, auch diesmal, zwiespältig. Kein Zweifel: Pfitzner hat sich hier seinem eigensten Wesen entfremdet. Er singt von deutscher Seele, und wir suchen — Pfitzners Seele. Nach der Pfitzner-Woche setzte die Konzertsaison sofort kräftig ein. Weckten die beiden Konzerte, in denen der Münchener Gambenmeister *Christian Döbereiner* sämtliche Brandenburgische Konzerte J. S. Bachs mit Mitgliedern des Staatstheaterorchesters in kammermusikalischer Besetzung (die einzig richtige!) stilvoll aufführte, und ein wertvolles Programm von Lotte Leonard, die ihren Abend leider absagen mußte, schönste Hoffnungen, so wurde man recht nachdenklich gestimmt durch den Liederabend einer Münchener Bühnengröße, die englische Liedchen in der Originalsprache und Joh. Strauß' Frühlingsstimmen-Walzer im lustigen Verein mit anderen Dingen dem beifalltobenden Publikum spendete. So die prima donna. Und schon sind Anzeichen da, daß es die primi uomini nicht viel anders halten wollen. Dieser Unkultur der Konzertprogramme, zum guten Teil eine unselige Folge der geschmackverderbenden Wohltätigkeitskonzerte der Kriegszeit, muß gesteuert werden. Selbst ein so ernster bedeutender Künstler wie *Heinrich Schlusnus* glaubte als Abgesang seines sonst durchaus künstlerisch vornehmen Programms (Beethoven, Dvořák, H. Wolf) eine Arie aus »Rigoletto« wählen zu müssen. (Arien aus selten oder gar nicht aufgeführten Opern mögen noch dahingehen.) Ungetrübten Genuß bereiteten die Veranstaltungen der *Bruckner-Feier*. *Ferdinand Loewe* brachte, beifallüberschüttet, an zwei Abenden die 5., 3. und 7. Sinfonie in seiner überzeugenden, abgeklärten, brucknerechten Art; der chortechnisch glänzend disziplinierte Domchor sang unter seinem Leiter Domkapellmeister *Ludwig Berberich* drei Motetten und die kirchlich formstrenge e-moll-Messe, und den weihevollen Ausklang der Feier bildete eine wirkungsvolle, von *Hanns Rohr* geleitete Aufführung der monumentalen, mehr konzertmäßigen f-moll-Messe durch die Konzertgesellschaft mit dem Konzertvereinsorchester und den Solisten *Amalie Merz-Tunner*, *Louise Willer*, *Karl Erb* und *Julius Gleß* in der St. Michaelskirche. *Willy Krienitz*

NÜRNBERG: In den Konzerten des *Philharmonischen Vereins* hatte es *Ferdinand Wagner*, der hier neuerdings Alleinherrscher ist, mit einem modernen Abend versucht, an dem man Schönbergs Kammersinfonie und Schrekers Sinfonietta zu hören bekam. Den Werken wurde im allgemeinen eigentlich mehr Interesse und Urteilsfähigkeit seitens des Publikums entgegengebracht, als man es in Nürnberg erwarten konnte. Jedenfalls zeigte man mehr Teilnahme an der viel vertrakteren Schönbergschen Diktion, als an dem schönfarbigen Klangflimmer Franz Schrekers, dessen Musik hier ohne szenische Vermittlung im wahrsten Sinne des Wortes »verduftet«. Einen anderen modernen Abend unternahm der »*Neue Chorverein*« unter *Anton Hardörfers* feinsinniger Leitung mit Chor- und Liedkompositionen, bei dem die Eigenart Rudolf Berghs und Philipp Jarnachs am stärksten hervortrat. Mit einer sogenannten Liedsinfonie für eine Singstimme, Klavier, Flöte und Violine (nach Tagores »Gärtner«) bekundete der junge Würzburger *Carl Schadewitz* eine noch zu große Befangenheit im Melodisch-Trivialen und Harmonisch-Experimentellen. Ein Werk, dessen beträchtliches Volumen in keinem Verhältnis zu dem ge-

ringen musikalischen Gestaltungs- und Erfindungsvermögen steht, im übrigen aber auch als Sinfonie seinen Namen keineswegs mit Recht verdient. Die Nürnberger Sängerin *Else Härte* bekundete als Solistin in dieser schwierigen Materie eine erstaunliche Musikalität. Die Geschicke des *Nürnberger Lehrergesangvereins* hat neuerdings ebenfalls *Ferdinand Wagner* energisch in die Hand genommen. Eine ungemein lebendige, scharfprofilierte Aufführung von Haydns »Schöpfung« läßt hoffen, daß das wertvolle Stimmaterial dieses musikalisch und geistig gut konstituierten Gesangskörpers nun wieder zu Aufgaben genutzt wird, die der kulturellen Bedeutung des Vereins im Nürnberger Musikleben entsprechen. Mit einer langen Reihe von Orgelkonzerten, die bei freiem Eintritt die historische Entwicklung der Orgelliteratur veranschaulichen sollten, hat sich der Organist von St. Lorenz *Walter Körner* große Verdienste erworben. Im *Privat-Musikverein* vertiefte die Nürnberger Pianistin *Maria Kahl-Decker* von neuem die starken Eindrücke, die man von ihrer seltenen künstlerischen Persönlichkeit und immensen klavieristischen Begabung gewonnen hatte. Einen festlichen Ausklang hatte diese letzte Konzertsaison durch die vom Intendanten *Johannes Maurach* veranstaltete *Pfitzner-Woche*, über die hier bereits gesondert im Augustheft berichtet wurde.

Wilhelm Matthes

WIEN: Der übliche Musikgroßbetrieb steht im Zeichen des »Theater- und Musikfestes« der Stadt Wien, vermehrt durch einige sehenswerte Ausstellungen (wie die Anton-Bruckner-Ausstellung des Dozenten *Alfred Orel*); sonst sah man von einem »Fest« eigentlich wenig, hörte aber eine gesteigerte Fülle von Musik und wünschte bloß, daß sie nicht nur für Musikkritiker gemacht werde. Das neue »Bläser-Quintett« von *Arnold Schönberg* erregte die Hörer weit über den Abend hinaus. Äußerlich in alten Formen gehalten (vier Sätze, der letzte ein Rondo) und satztechnisch auf alte Formen zurückgreifend (Vergrößerung, Verkleinerung, Krebsgang), bedeutet das Quintett den rücksichtslosesten Versuch in der atonalen oder zwölftönigen Sprache. Seine Schönheit war schwerer zu entdecken als seine Kühnheit, vielleicht ist sie überhaupt nicht zu entdecken, und das Quintett legt nur Wert auf seine »Kühnheit«. Weitaus zahmer gebärdete sich *Josef Matthias Hauer*, der Fanatiker des neuen Melos in einer (von *Rudolf Nilius* geleiteten) Orchestersuite, deren langsamer Satz ein Kantilenesingen von fast rührender Art hören ließ, während Walzer und Marsch mehr die Groteske betonten. Hauer ist ein Anbeter der Sequenz und im Grund eine derbe Musikantennatur, ein Eindruck, der auch durch seine melische Ästhetik nicht verwischt wird. *E. W. Korngold* dagegen ist ein Ausweiter, ein Ausspanner der Tonalität, innerhalb derer er ein nie verlegener, reicher melodischer und rhythmischer Erfinder bleibt, ein Musiker, in dem ein Glanz lebendig wird, wie sein bravouröses Klavierkonzert für die linke Hand beweist, das, für den einarmigen Virtuosen *Paul Wittgenstein* geschrieben, von Wittgenstein selbst unter Korngolds Leitung höchst erfolgreich vorgetragen wurde. Eine neue Sinfonie von *Hugo Kauder* verriet einen an Bruckner und Mahler geschulten, aber eigene Wege suchenden ernsten Tondichter, und ein Orgelpräludium mit Fuge von *Karl Prohaska*, dem Komponisten der »Frühlingsfeier«, wurde allgemein als wertvolle Bereicherung der Orgelliteratur gerühmt. Auch von Franz Schubert gab es Novitäten, und zwar in einem Schubert-Bruckner-Konzert des Wiener Männergesangvereins unter seinem künstlerisch hochstehenden Leiter *Karl Luze*: Zwei Tantum ergos (in B und C), von denen eins durch den bekannten Schubert-Forscher *Max Friedlaender* auf fast novellenhafte Art in Bad Gastein entdeckt wurde; sowie einen ungedruckten Männerchor »Viel tausend Sterne prangen«. Außerdem stellte *Franz Schalk* als Streitgenosse und Apostel Bruckners dessen Große f-moll-Messe geradezu vorbildlich dar. Dazu kamen außerfestliche Veranstaltungen, wie die Aufführung der 9. Sinfonie durch *Clemens Krauß* im Tonkünstlerorchester, kamen Abende von *Bronislaw Huberman*, *Vasa Prihoda*, *Josef Schwarz* usw., eine Aufzählung, die wir vorläufig mit dem alten Kanzlistenwort »salvo errore et omissione« abschließen.

Ernst Decsey

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

ANTWERPEN: Für die Spielzeit 1924/25 der *Königlichen Vlämischen Oper* sind an *Uraufführungen* folgende Werke vorgesehen: »Ilka« von *L. Samuel*; »Marieke van Nymwegen« von *Fr. Uyttenhoven*; »Gudrun« von *E. Brengier*; Ballette von *van Dam* und *Brusselmans*.

HAGEN: Zur *Uraufführung* sind bis jetzt »Gudrun aus Eisland« von *Paul v. Kleuau* und »Anselmo« und »Mandreglo«, zwei Einakter von *E. Anders*, erworben.

KÖLN: Die Oper wird die *Uraufführung* des Werkes »Die Liebe zu den drei Orangen« von *Prokoffieff* bringen.

LONDON: Bei den Festspielen von *Glastonbury* wurde u. a. auch eine neue Tristan-Oper, »Die Königin von Cornwall«, uraufgeführt. *Thomas Hardy* hat nach seinem eigenen, gleichnamigen Drama das Libretto geschrieben, aus seinen gesammelten Gedichten noch einige Stücke beigefügt und, im Gegensatz zu Wagner, die Gestalt der Isolde Weißhand beibehalten. Die Musik stammt von dem englischen Komponisten *Rutland Boughton*.

NÜRNBERG: Für die kommende Spielzeit finden sich im Opernspielplan des *Stadttheaters* folgende *Uraufführungen* verzeichnet: *Max Ettingers* Einakter »Juana« und »Der eifersüchtige Trinker«.

ZÜRICH: Am *Stadttheater* sind für die Spielzeit 1924/25 folgende *Uraufführungen* von Opern in Aussicht genommen: »Der Sizilianer« von *Karl Heinrich David*, »Nachts sind alle Katzen grau« von *Pierre Maurice*.

OPERNSPIELPLAN

ANTWERPEN: Der Spielplan der *Kgl. Vlämischen Oper* weist u. a. folgende Werke für diese Spielzeit auf: Erstaufführungen sind: »Die toten Augen« von *E. d'Albert*, »La leggenda di Sakuntala« von *Franco Alfano*, »Sadko« von *N. Rimskij-Korssakoff*, »Stephan« von *Ebbe Hamerik*. Bemerkenswerte Neueinstudierungen sind: Faurés »Penelope«, Wolf-Ferraris »Die neugierigen Frauen«, Blockx' »Herbergprinses« und Gilsons »Prinses Zonneschijn«.

CASSEL: Das Stadttheater plant für diese Spielzeit folgende Novitäten: »Boris Godunoff«, »Gianni Schicchi«, »Der ferne Klang«, »Palestrina«, Braunfels' »Don Gil von den grünen Hosen«, Stürmers »Der Tänzer unserer lieben Frau«.

HALLE: Der Opernspielplan des Stadttheaters, den Generalmusikdirektor *Erich Band* veröffentlicht, betont mit den Namen: Händel, Mozart, Beethoven, Marschner, Weber, Lortzing, Cornelius, Wagner, Jul. Weismann, Richard Strauß die Hauptaufgabe einer *deutschen* Opernbühne. Von ausländischen Komponisten erscheinen hauptsächlich: Auber, Offenbach, Verdi. Bemerkenswerte Neuaufnahmen bilden: »Euryanthe« (in der Bandschen Bearbeitung), »Barbier von Bagdad« (anläßlich des 100. Geburtstages von Cornelius), »Hans Heiling«, »Rodelinde«, »Elektra«. In völliger Neuinszenierung erscheinen: »Schwanenweiß« von Jul. Weismann und »Cosi fan tutte« als Beginn der Mozart-Reihe. Durch eine Anzahl von musikalischen Morgenfeiern (Weber, Cornelius, Weismann, Händel, Marschner, Mozart) im Zusammenhang mit dem Spielplan soll der Eindruck der Werke vorbereitet und vertieft werden.

MÜNSTER: In klarer Erkenntnis, daß die Wiedergeburt des Theaters nur aus dem Tanz und tänzerischer Gesinnung kommen kann, hat das Theater der Stadt Münster als erstes den bedeutungsvollen Schritt getan: die Macht des Tanzes anzuerkennen und alles Theatralische aus dem Tänzerischen zu entwickeln. Diese Erkenntnis hat in Münster zur Vereinigung des Theaters mit der Bewegungskunst *Rudolf v. Labans* geführt. Neben der tanzdurchdrungenen Opern- und Schauspielbühne die selbständige Tanzbühne — das ist die innere und äußere Organisation dieses Theaters. In folgerichtiger Durchführung dieser Idee wurde neben den Labanschen Bewegungschören eine »Schule für Bühnentanz« gegründet unter Leitung von *Kurt Jooß*, die besonderen tänzerischen Begabungen Gelegenheit geben wird — über Gruppen- und Einzeltänze hinaus —, sich in lebendiger Fühlung mit der Bühne technisch und künstlerisch zu entwickeln.

NÜRNBERG: Am Stadttheater sind als Erstaufführungen resp. Neueinstudierungen »Rodelinde« von Händel, »Jenufa« von Janacek, »Die Rose vom Liebesgarten« von Pfitzner, »Der ferne Klang« von Schreker und Richard Strauß' »Feuersnot« in Aussicht genommen.

PARIS: Am 5. Januar 1925 feiert die *Opéra* die 50jährige Wiederkehr ihres Einweihungstages (1875) und gleichzeitig den 100. Ge-

burtstag des Architekten *Garnier*, der das Opernhaus 1861 — im Tannhäuser-Jahr — zu bauen begann. — Als erste Novität steht »Nerto« von *Ch. Maria Widor* (Libretto von *Maurice Léna* nach dem Gedicht von *Mistral*) auf dem Spielplan, dann wird »Miarka« von *Alexandre Georges* gegeben, zu dem *Jean Richepin* den Text geschrieben hat.

KONZERTE

AACHEN: *Peter Raabe* bringt in den zehn Städtischen Konzerten u. a. folgende Werke zu Gehör: Hans Gál: Sinfonische Fantasie; Bruckner: 1., 5., 8. und 9. Sinfonie; *Kletzki: Sinfonietta* für Streichorchester *(Uraufführung)*; Mahler: Lied von der Erde; Reger: Böcklin-Suite; Skrjabin: Poème d'Extase; Ambrosius: Faust-Sinfonie; Hindemith: Tänze aus »Nusch-Nuschi«.

ANTWERPEN: Vom Orchester der »*Maatschappij der Nieuwe Concerten*« gelangt in nächster Saison zur *Erstaufführung*: R. Strauß: »Sinfonia domestica« und Fragmente aus »Ariadne auf Naxos«; F. Delius: Doppelkonzert für Violine und Violoncell; J. Brahms: Doppelkonzert für Violine und Violoncell; Ilor Alpaerts: »Pallieter-Symphonie«; G. Martucci: Symphonie in d-moll; Mussorgskij: »Chowanschtschina«; Debussy: L'Isle.

BERLIN: Kapellmeister *Kurt Soldan* ist aufgefordert worden, in diesem Winter ein modernen Tonsetzern gewidmetes Konzert und mehrere Chorwerke im Rahmen der von der Deputation für Kunst und Bildungswesen in Wilmersdorf veranstalteten Kunstabende zu dirigieren.

BOCHUM: Unter Leitung von *Rudolf Schulz-Dornburg* finden im Musikverein zehn Orchester-, zwei Chorkonzerte und acht Kammermusiken statt. An selten gehörten und neuen Werken werden aufgeführt: Bruckners nachgelassene Sinfonie in d-moll und 7. Sinfonie; Mahler, VII. Sinfonie; Sekles, Miniaturen; *Ludwig Weber*, *Josef Meßner*, *Křenek* und *Emil Peeters* werden jeder mit einer Sinfonie *uraufgeführt*; W. Grosz, Ouvertüre zu einer opera buffa; Honegger, »Pacific«; Křicka, »Adventus«.

BUER i. WESTF.: Für das nächste Konzertjahr sind zehn Sinfoniekonzerte und vier Chorabende unter Leitung von *Paul Belker* und drei Kammermusikabende vorgesehen.

CASSEL: *Das Staatstheater* veranstaltet unter Leitung von *Robert Laugs* einen Zyklus von sieben Abonnementskonzerten in der Stadthalle, in denen von seltener aufgeführten Werken die 2. Sinfonie von Franz Schmidt, die 1. Sinfonie von Mahler, die d-moll-Sinfonie von Cäsar Franck und die 5. Sinfonie von Sträßer, die sinfonischen Tondichtungen »Poème d'Extase« von Skrjabin, »Don Quixote« von Strauß, »Peleas und Melisande« von Schönberg, die «Römischen Brunnen« von Respighi und »Feuerwerk« von Strawinskij, das Klavierkonzert von Pfitzner, das Violinkonzert von Glasunoff und die »Lieder einer Magd« von Hindemith zur Aufführung kommen.

DRESDEN: *Bach-Jahr der Martin-Lutherkirche in Dresden.* Kantor *Richard Fricke* veranstaltet von Oktober bis Juni ein *Bach-Jahr*, in dem in zwei bis drei Konzerten, sechs Vespern und allsonntäglichen Kirchenmusiken die Kunst des ganzen Bachschen Geschlechts, besonders aber Joh. Seb. Bachs vorgeführt werden soll. In Aussicht genommen sind vor allem Werke, die sonst gar nicht oder selten zu hören sind.

Das III. Reger-Fest der Max Reger-Gesellschaft findet unter Leitung und Mitwirkung von *Fritz Busch* vom 14.—16. November in Dresden statt.

FRANKFURT a. M.: *Fr. Gambke*, der Leiter der Frankfurter Singakademie, plant für diese Konzertsaison die Aufführung von Händels »Cäcilienode« und des Dettinger Tedeum, von Haydn »Die Schöpfung«, von Brahms »Ein deutsches Requiem« und Arnold Schönbergs Gurrelieder.

KÖLN: *Hermann Abendroth* veranstaltet Anfang November im Gürzenich *die Uraufführung* der 2. Sinfonie *Hermann Zilchers* (op. 23 f-moll). Die zweite Aufführung wird von Generalmusikdirektor O. Malata in Chemnitz kurze Zeit darauf erfolgen.

LOBEDA: Vom 27. Juli bis 3. August fand in Lobeda bei Jena die Jugendmusikwoche der deutschen Musikantengilden statt. Wie in der neuesten Komposition die Entwicklung zur Linienkunst und Kontrapunktik wieder stärker hervortritt, so macht sich auch seit einiger Zeit in der Jugendbewegung das Streben geltend, den Weg zur Melodik zu finden, über das Volkslied hinaus zur Kunst der alten Meister. Die Woche zeigte deutlich, daß es sich hier nicht nur um Zukunftshoffnungen handelt, sondern daß unter dieser Jugend tatsächlich schon eine neue, verinnerlichte Stellung zur Musik da ist und weiterreift. Die Tagung brachte neben eifriger Chor- und Instrumentalmusikpflege täglich Vorträge über Melodie- und Harmonielehre und eine Reihe verschie-

denster Berichte. Zwei kirchliche und eine weltliche Musikfeier in Lobeda und Jena gaben nach außen hin Eindruck von dem Wollen dieser Bewegung, die ohne vieles Reden mit Wahrhaftigkeit und Treue vorwärtsdringt.

MEININGEN: Die *Meininger Landeskapelle* bringt in ihrem Winterprogramm unter ihrem Leiter *Peter Schmitz* an Erstaufführungen: Bruckners 7. und 9. Sinfonie, R. Stefans Musik für Orchester, die 4. Sinfonie von Tschaikowskij, H. Ungers Jahreszeiten, die Bach-Variationen von Reger-Pillney, die 2. Sinfonie von P. Büttner, Ouvertüre zu Othello von F. Bölsche, das Lied von der Erde von G. Mahler, Visionen von H. H. Wetzler, E. d'Alberts neue Suite Aschenputtel, das Heldenleben von R. Strauß und die Kammersinfonie von A. Schönberg. Als neues Chorwerk ist H. Suters Le Laudi vorgesehen. Das Orchester wird in diesem Jahre auch wieder seine Konzertreisen außerhalb Thüringens beginnen.

MOSKAU: *Hermann Abendroth* wird sechs Konzerte am russischen Staatstheater leiten. Außerdem wird er in Lodz und Krakau dirigieren.

STUTTGART: *Das Landestheater* veranstaltet am 9. November eine *Morgenfeier zum Gedächtnis Busonis*, für die *James Simon* als Vortragender und Pianist gewonnen wurde. — Für die zehn Sinfoniekonzerte des Landestheaters hat *Carl Leonhardt* an selten gehörten alten und neuen Werken folgende ausgewählt: Atterberg: Sinfonia piccola; Berlioz: Fantastische Sinfonie; Bruckner: 150. Psalm, 7. und 8. Sinfonie und Te Deum; Dopper: Ciaconna gotica; *Halm*: *Sinfonie A-dur (Uraufführung)*; Kaminski: Concerto grosso; Kempff: Sinfonie; Mahler: 3. Sinfonie; Pfitzner: Violinkonzert; Schönberg: Orchesterlieder op. 8; Stölzel: Concerto grosso für vier Chöre.

*

Aus einem an den Herausgeber der »Musik« gerichteten Brief des deutsch-österreichischen Dirigenten *Josef Laska*, der im fernen Osten in *Takarazuka (Japan)* Pionier deutscher Musik ist, geben wir an dieser Stelle einiges bekannt. Nachdem Laska seine Studien bei Mottl, Klose und Kellermann an der Münchener Akademie beendet hatte, begann er seine Dirigentenlaufbahn in Prag. Der Krieg rief ihn bald ins Feld. Er schreibt:

»1916 fiel ich in russische Gefangenschaft — Sibirien. 1920 wurde ich Lehrer am Konservatorium in Wladiwostock und leitete eine Anzahl großer Sinfoniekonzerte. 1923 bekam ich die Berufung nach Tokio. Infolge der Erdbebenkatastrophe konnte ich meine Stellung nicht antreten. Bekam Anstellung an der Musikopernschule in Takarazuka, wo ich ein Orchester ins Leben rief. Bisher hatte ich zwei Konzerte mit etlichen Wiederholungen. Das erste Konzert fand in Osaka statt, Haydns Es-dur Sinfonie vor mehr als 4000 Zuhörern. Das Programm des zweiten Konzertes wies Beethovens Egmont-Ouvertüre und 6. Sinfonie, Wagners Siegfried-Idyll und Tannhäuser-Ouvertüre auf. Im Dezember ist eine Bruckner-Feier mit des Meisters 1. Sinfonie geplant; außerdem Smetanas »Mein Vaterland«. Ich gedenke neben rein ›schulmäßigen‹ (für Japan ist die Sinfonie neu!) Programmen auch die zeitgenössische Musik zu pflegen — Mahler, Schönberg, Hindemith usw. — Warum ich Ihnen das alles schreibe? Bin treuer Leser der ›Musik‹ und wollte Sie mit meiner Arbeit auf dem weitvorgeschobenen Posten in Asien bekannt machen. Jos. Laska.«

TAGESCHRONIK

Anläßlich des 100. Geburtstags *Anton Bruckners* hat der Wiener Schubert-Bund an dem Hause Heßgasse 7, in dem der Meister den größten Teil seiner Werke, vor allem seine Sinfonien schrieb, eine mit dem Relief Bruckners geschmückte *Bronzegedenktafel* enthüllt. Sie ist ein Werk des Wiener Bildhauers *Robert Ullmann*.

Das *Grazer Opernhaus* feierte sein 25jähriges Jubiläum. Im Jahre 1899 wurde es an Stelle des damaligen alten Stadttheaters erbaut. Heute zählt das Grazer Opernhaus zu den ersten Provinzbühnen Österreichs. In seiner Geschichte sind die Namen Girardi, Thaller, Clemens Krauss und andere vertreten.

Es ist beabsichtigt, in *Gotha* ein *Thüringer Theatermuseum* zu schaffen, das einen historischen Überblick über das Theaterleben geben soll. In einem Aufruf, den *Erich Nippold, Gotha, Kaiserstraße 47*, unterzeichnet hat, heißt es: »Wir bitten u. a. um schenkungsweise Überlassung von Gegenständen, die in der Entwicklung des Theaterwesens von Bedeutung gewesen sind oder auch nur als Erinnerungsstücke ihren Wert haben; wir bitten um Szenenmodelle und Szenenentwürfe der Vergangenheit und Gegenwart, um Dekorationen früherer Zeiten, und wir bitten um finanzielle Unterstützung, denn große Mittel sind erforderlich,

um das Ziel, das wir uns gesteckt haben, zu erreichen. Aber es ist notwendig, sie aufzubringen, denn sie dienen einer Kulturaufgabe. Das neue Theatermuseum wird nicht nur eine Angelegenheit Gothas sein, sondern weit über Gotha hinaus Bedeutung gewinnen.«

Die *Musiklehrer der höheren Lehranstalten* Berlins haben angesichts der geringen Bewertung, die die Musik in der Stundentafel gefunden, dem Minister für Musikwissenschaft, Kunst und Volksbildung, Dr. Boelitz, eine Entschließung mit der dringenden Bitte zugestellt, durch Erhöhung der jetzt völlig unzureichenden Stundenzahl der Musikerziehung den Raum zu gewähren, der ihrer Bedeutung zukommt.

Leopold Behrends, der längere Zeit in Berlin als Organist tätig war, wurde zum Organisten der Lutherkirche in Hagen i. W. gewählt.

Ferdinand Drost wurde als Kapellmeister an das Württembergische Landestheater verpflichtet.

Am 1. Oktober trat nach 45jähriger Dienstzeit der Armeemusikinspizient Professor *Grawert* in den Ruhestand.

Wilhelm Grumer, der erste Kapellmeister am Stadttheater von Duisburg, wurde als Generalmusikdirektor für die bulgarische Nationaloper in Sofia verpflichtet.

Camillo Hildebrand hat die Leitung des Berliner Sinfonieorchesters niedergelegt.

Das Berliner Sinfonie-(Blüthner-)Orchester hat Generalmusikdirektor *Julius Kopsch* einstimmig zu seinem Dirigenten gewählt. Dr. Kopsch hat sich in Oldenburg in vierjähriger Tätigkeit als Konzertdirigent und Leiter der Oper Verdienste erworben.

Berta Morena geht im Januar wieder nach *Amerika* und wird an der Metropolitan Oper in Neuyork als erste Rolle die Isolde singen. Auch wurde die Künstlerin zu einer Reihe von Konzerten, unter anderem als Solistin für eine Tournée des Neuyorker Sinfonieorchesters verpflichtet.

W. Seligmann, bisher Solorepetitor und Regieassistent an der Staatsoper Dresden, wurde als Oberspielleiter und Kapellmeister ans Stadttheater *Görlitz* berufen.

Der französische Kultusminister hat den derzeitigen Direktor des Théatre Trianon lyrique, *Louis Masson*, und den Generalsekretär der Comédie-française in Paris, *Georges Ricou*, zu Direktoren der Opéra-comique ab 25. Oktober 1925 ernannt. *Albert Carré*, der augenblicklich die Opéra-comique zusammen mit den Brüdern Isola leitet und seit 1898 mit Ausnahme weniger Monate an der Spitze dieser Bühne steht, wird den neuen Direktoren als technischer Berater zur Seite gestellt. — Am gleichen Theater hat *E. D. Indhelbrecht* im September an Stelle des zum Théatre des Champs Elysées übergegangenen *Albert Wolf* die Leitung des Orchesters übernommen.

Zum Direktor des städtischen »Paganini«-Konservatoriums in *Genua* wurde von der Jury, in der Alfano (Turin), Respighi (Rom) und Zuelli (Parma) saßen, *Pasquale Montani* gewählt, dem als Organisten und vielseitigen Komponisten ein sehr guter Ruf vorausgeht.

In *Italien*, wo zwar die Theatergebäude meist in städtischem Besitz sind, der Betrieb aber fast ausschließlich der privaten Initiative überlassen bleibt, hat sich mit dem Sitz in *Mailand* die S. A. S. I. T. (Società anonima soovenzioni imprese teatrali) konstituiert. Diese Aktiengesellschaft macht sich zur Aufgabe, die Finanzierung von Opernunternehmungen zu erleichtern, die Garantie für ausgesprochen künstlerische Intentionen bieten, aber durch beschränkte Mittel häufig an der Verwirklichung ihrer Ziele verhindert sind. Das erste Experiment für diese löbliche Betätigung wird die Herbstopernsaison des Dal Verme-Theaters in Mailand abgeben, die unter der Leitung *Ugo Benvenutis* stehen wird.

Dem Flötenvirtuosen *Alfred Lichtenstein* ist es gelungen, auf der Flöte Doppeltöne: Terzen, Quinten, Sexten und Dezimen, sowie sieben Flageoletts mit einem Ton ohne besondere Vorrichtung zu spielen. Jedem Bläser ist bekannt, daß es bisher unmöglich war, einen Ton mehr als allerhöchstens dreimal überschlagen zu lassen, beziehungsweise die Einstimmigkeit zu durchbrechen.

*

Der *Hilfsbund für deutsche Musikpflege E. V.*, an dessen Spitze hervorragende Musiker stehen, läßt soeben seinen vierten Jahresbericht erscheinen; dieser gibt ein erschütterndes Bild von der großen Not unter den deutschen Musikern. An alle Musikfreunde wird die dringende Bitte gerichtet, dem Hilfsbunde, der seit vier Jahren eine segensreiche Wirksamkeit entfaltet, als Mitglieder beizutreten und ihn dadurch in den Stand zu setzen, seine Bestrebungen auch ferner zum Wohle der notleidenden deutschen Musiker fortzusetzen. Über alles Nähere gibt die Geschäftsstelle des *Hilfsbundes für deutsche Musikpflege, Berlin W62, Schillstr.* 9, bereitwilligst Auskunft.

Axel Delmar befindet sich, wie wir hören, in bitterster Not. Delmar hat sich als Dramatiker,

Opernkomponist, Regisseur und Bühnenleiter vielfach betätigt. Für Freunde, die sich seiner annehmen wollen, teilen wir mit, daß er zur Zeit in Hols bei Passau a. D. wohnt.

An die deutschen Liedkomponisten! Für den im Verlag von Dörffling & Franke demnächst erscheinenden 7. Band seiner »Gesamtschule des Kunstgesanges« bittet der Herausgeber: Friedrich Leipoldt, Leipzig, Fackestr. 7 II, Komponisten um unverbindliche Zusendung nicht schwer zu singender, melodischer Lieder. (Rückporto!)

Akademie der Tonkunst in München (Hochschule für Musik). Mit Beginn des neuen Schuljahres wurden an der Akademie der Tonkunst *neu* eingerichtet: das Hauptfach *Dirigieren* und das Hauptfach *Darstellungskunst*. Es besteht in allen Theater- und Konzertorchestern großer Mangel an tüchtigen Bläsern, Paukern und Harfenisten. Auch gute Bratscher und Kontrabassisten werden gesucht. Es wird darauf hingewiesen, daß das Studium dieser Instrumente jungen Leuten verhältnismäßig sehr günstige Aussicht zur baldigen Anstellung bietet. *Die Akademie der Tonkunst ist bereit, bedürftigen Studierenden dieser Instrumente größtmögliche Vergünstigung, vor allem weitgehenden Unterrichtsgeldnachlaß, zu gewähren.*

In der *Lessing-Hochschule zu Berlin* werden folgende Vorlesungen über Musik stattfinden: *Oskar Bie:* »Anleitung zum Musikgenuß« und »Die Oper vom Figaro zum Rosenkavalier«; *Hermann Abert:* »Mozart«; *Carl Clewing:* »Das deutsche Volkslied in fünf Jahrhunderten«; *Walter Fischer:* »Bach und die Orgel«; *Guido Bagier:* »Brahms und Bruckner«; *Walter Schrenk:* »Die Musik der Zeit«.

* * *

OFFENER BRIEF

Wien, den 5. September 1924.

Sehr geehrter Herr Herbert Eimert!

In Ihrem Artikel über »Atonale Musik« im Septemberheft (XVI/12) der »Musik« haben Sie zu meiner großen Freude und Überraschung die »radikale Zwölftönigkeit« aufgegriffen, prachtvoll durchgeführt und begründet. Es tut mir nur leid, daß Sie dabei meine Prioritätsrechte angetastet haben mit den Worten: ich sei nicht der »Entdecker«, sondern derjenige, der das »zwölftönige Melos zum erstenmal *bewußt* angewendet« hat. Ja, ist denn »erstmalige bewußte« Anwendung und »Entdeckung« nicht dasselbe? Sie werfen uns allen »Mangel an historischem Sinn« vor und übersehen dabei, daß ich in meinen Kompositionen aus den Jahren 1912 und 1913 die »zwölftönigen Komplexe« als »Ergebnisse einer natürlichen Entwicklung« bereits angewendet habe, aber damals mir und anderen noch unbewußt. Ich bilde mir durchaus nicht ein (selbst damals!), der einzige gewesen zu sein, sondern ich weiß sogar, daß *alle* modernen Komponisten des 20. Jahrhunderts dieses Prinzip *unbewußt* befolgen und befolgt haben. Im August 1919 aber habe ich das »Zwölftönegesetz« buchstäblich »*ent-deckt*«, entdeckt zunächst an meinen *eigenen* Kompositionen. Seither wende ich es allerdings *bewußt* an. Für diese volle Inanspruchnahme des Prioritätsrechtes kann ich die entsprechenden Ausweise, gedruckte und seinerzeit veröffentlichte Dokumente, vorweisen.

Nur eines möchte ich noch betonen: In Ihrem Aufsatz über »Atonale Musik« ist noch nicht einmal der hundertste Teil von dem enthalten, was wir heute schon *positiv wissen* über dieses »Kapitel«. Ich glaube, das Studium meiner Werke ist für den »Historiker« eine Pflicht geworden, und ganz besonders die Pflicht für Skeptiker, für die »die vollgültigen Beweise der atonalen Wahrheit im Augenblick nicht vorhanden sind.«

Mit Hochachtung

Josef Matthias Hauer

AUS DEM VERLAG

Von den auf den Kammermusikfesten in *Donaueschingen* und *Salzburg* aufgeführten Werken werden im Verlage von *B. Schotts Söhne* erscheinen: das Streichquartett op. 34 von Ernst Toch, die kleinen Stücke für Streichquartett von *Max Butting* und das Streichtrio von *Paul Hindemith*.

Das Violinkonzert D-dur von Paganini ist soeben in einer Bearbeitung für Cello und Klavier durch die Cellistin *Mildred Wellerson*, die das Werk in vielen ihrer Konzerte zum Vortrag gebracht hat, als Nr. 625 in Simrocks Volksausgabe erschienen.

Hans Pfitzner hat die Komposition von *sechs Liebesliedern* nach Gedichten von Ricarda Huch für eine Frauenstimme und Klavier vollendet. Das neue Liederheft erscheint demnächst im Verlage der Firma Adolph Fürstner, Berlin.

Ein neues Werk von Paul Kletzki, op. 12 Sonate D-dur für Klavier und Violine, das vom Verlag N. Simrock G. m. b. H., Berlin erwor-

ben wurde, wird durch den Geiger Georg Kulenkampff aus der Taufe gehoben.

Ernst Kurths neues Werk »Bruckner«, aus dem wir in Heft XVI/12 einen Vorabdruck bringen konnten, wird im Verlag *Max Hesse*, Berlin erscheinen.

Anläßlich des *50jährigen Bestehens* der Hofmusikalienhandlung *Otto Halbreiter*, München (Inh. Ernst Bissinger) läßt die Firma einen Rückblick auf ihre mit dem Münchner Musikleben eng verknüpfte, interessante Geschichte erscheinen, und zwar in Form eines mit Bildern versehenen Heftes.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Der Pianist *Willi Bardas* ist auf der Heimreise von Japan nach Deutschland an den Folgen eines Autounfalls, den er in Neapel erlitten hatte, gestorben. Bardas, ein geborener Wiener, aber seit Jahren in Berlin ansässig, wurde vor zwei Jahren nach Japan berufen, wo er in mehreren Konzerten auftrat. Er erwarb sich schnell allgemeine künstlerische und persönliche Wertschätzung, so daß er für mehrere Jahre zum Leiter der Meisterklasse der kaiserlichen Musikakademie in Tokio ernannt wurde.

Der bekannte Berliner Musikkritiker *Josef Lewinsky*, der ursprünglich Sänger war, ist kurz nach Vollendung seines 85. Lebensjahres gestorben. Er war eine vielgesehene, sympathische Erscheinung im Musikleben der Reichshauptstadt; seine Kritiken zeugten von abgeklärtem Urteil und Güte für die ringenden Künstler.

Herbert Stock, Mitglied der Berliner Staatsoper, ist nach schwerem Leiden im Krankenhaus Westend gestorben. Seine Hauptrollen waren der Lerchenau im Rosenkavalier, Beckmesser, Figaro, Falstaff und Bartolo.

GRAZ: Der 49jährige Kapellmeister und Korrepetitor der Grazer städtischen Bühne, *Karl Hauptmann*, hat wegen seiner ungünstigen finanziellen Verhältnisse Selbstmord verübt.

HELSINGFORS: Der finnische Komponist *P. J. Hannikainen* ist im Alter von 70 Jahren gestorben. Hannikainen ist vor allem durch seine tiefempfundenen Lieder im Volkston bekannt geworden.

PRAG: *Karl Burrian*, der gefeierte Heldentenor, verstarb im 55. Lebensjahre. Burrian war gebürtiger Prager; nachdem er von 1892 bis 1898 an den Bühnen in Reval, Köln, Hannover und Hamburg gesungen hatte, wirkte er bis 1911 an der Dresdner Hofoper; die Dresdner war seine eigentliche Glanzzeit. Auch an der Neuyorker Metropolitan-Oper ist er wiederholt als Gast aufgetreten.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107 eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Ambrosius, Hermann: op. 42 Sinfonie Nr 4. M. Brockhaus, Leipzig.
Borodin, Alex.: Sinfonie Nr 3 (a). 2 Sätze vollendet u. instrumentiert v. A. Glasunoff. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.
Busoni, F.: op. 53 Tanzwalzer. Kl. Part. Breitkopf & Härtel, Leipzig; Wiener Philharm. Verl.
Goossens, Eugène: Miniature fantasy f. String Orch. Curwen, London.
Holst, Gustav: Beni Mora. Symphonic poem. Curwen, London.
Ibert, Jacques: La ballade de la Geôle de Reading. Leduc, Paris.
Kajanus, Robert: op. 16 Sinfonietta (B). Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Mozart, W. A.: Sinfonie C-dur, Köchel Nr 425. Kl. Part. Wiener Philharm. Verl.
Schadewitz, Carl (Würzburg): op. 9 Sinfonie nach E. Th. A. Hoffmann noch ungedruckt.
Schönberg, Arnold: op. 9 Kammersinfonie. Kleine Part. Wiener Philh. Verl.
Smetana, F.: Der Kuß. Ouvertüre. Wiener Philharm. Verl.
— Die verkaufte Braut, dsgl.
Weinberger, Jaromir: Eine Puppenspiel-Ouvert. Univers.-Edit., Wien.

Wetzler, Herm. Hans: op. 12 Visionen. 6 sinfon. Sätze. Max Brockhaus, Leipzig.
Williams, Vaughan: Fantasy on a theme by Tallis. Curwen, London.
Wormser, André: Impressions de plein air. Suite. Lemoine, Paris.

b) Kammermusik

Baumann, Paul: op. 3 Trio (g) f. Pfte. u. 2 Viol. Berthold & Schwerdtner, Stuttgart.
Bazelaire, Paul: Ballade d'après »Antoine et Cléopatre« p. 2 Viol., Alto, 2 Vcelles et Piano. Sénart, Paris.
Beethoven, L. van: Streichquartette op. 18, 59 Nr 1, 2 u. op. 132. Kl. Part. Wiener Philharm. Verl.
Déré, Jean: Sonate p. Viol. et Piano. Sénart, Paris.
Gaillard, Marius François: Sonate p. Viol. et Piano. Sénart, Paris.
Garretta, J.: Sonate p. Piano et Violoncelle. Union musicale espagnole, Barcelona.
Gilson, Paul: Trio (g) f. Oboe, Klar. u. Pfte. Cranz, Leipzig.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Akimenko, Théodore: Suite miniature p. Piano. Leduc, Paris.
Anderwald, A.: KärntnerWeisen (echte, alte Kärntner Volkslieder) f. Gitarre. Goll, Wien.
Bach, Fritz: Prélude et Fugue (E) p. grand Orgue. Leduc, Paris.
Bach, Joh. Seb.: Konzert (d-moll) f. Viol., Oboe od. II. Viol. u. Streichorch. Aus der Fassung f. 2 Pfte u. Streichorch. (c-moll) zurückübertragen von Max Schneider. Breitkopf & Härtel. Leipzig.
— Toccata (Fantasie u. Fuge) in D. F. Pfte bearb. v. R. Teichmüller. Eulenburg, Leipzig.
Bach, K. Ph. E.: 3. Concerto (A) p. Violonc. et orch. à cord. Ausg. m. Klav. (E. Pollain). Sénart, Paris.
Boyce, Ethel: Scherzi italiani p. Piano. Augener, London.
Brodersen, Viggo: op. 15 24 Interludien; op. 31 3 Konzertetüden; op. 36 3 Pastorales f. Pfte. Steingräber, Leipzig.
Busser, Henri: Cantegril p. Clarinette et Piano. Evette & Schaeffer, Paris.
— Après la retraite. Pièce de concert p. Cornet av. accomp. de Piano. Gaudet, Paris.
Cellier, A.: Pèlerinages. Suite p. grand Orgue. Leduc, Paris.
Chansard, René: Suoni e Colori p. Pfte. Eschig, Paris.
Chapuis, Auguste: Choral p. Contrebasse av. accomp. de Piano. Leduc, Paris.
Colomb, André: Ballade de la lune. Barcarolle p. Viol. et Piano. Enoch, Paris.
Coleman, Henry: Dance Suite f. Pfte. Augener, London.
Dahlke, E.: Volkstümliche Lautenschule. Steingräber, Leipzig.
Debefve, Jules: 12 Etudes exercises p. Piano. Hamelle, Paris.
Delmas, Marc: Prière p. Viol. et Orgue. Hamelle, Paris.
Eberhardt, Goby: Der natürliche Weg zur höchsten Virtuosität f. Viol. Heft 6. 7. Rahter, Leipzig.
Franck, César: Präludium, Choral u. Fuge f. Pfte. (O. Singer). Benjamin, Hamburg.
Händel, G. F.: Konzert (g) f. Oboe. Ausg. mit Pfte. (A. Wunderer). Kern, Wien.
— dass. bearb. f. Violonc. (Paul Grümmer.) Ders. Verl.
Hasse, Karl: op. 23 Musik f. Klav. Schultheiß, Ludwigsburg.
Haudebert, Lucien: Une légende au vieux château p. Viol. et Piano. Sénart, Paris.
Heinke, Walter: Orchesterstudien f. Oboe. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Herberigs, Robert: Amores (Poèmes élégiaques, 3 Ballades, Pièces brèves etc.) p. Piano. Paul Struyf, Gand.
Hindemith, Paul: op. 28 Der Dämon. Tanzpantomime. Klav.-Ausz. v. H. Uhticke. Schott, Mainz.
— op. 31 Sonaten f. Viol. allein Nr 1 u. 2 (atonal). Ders. Verl.
Hussonmorel, V.: Elégie sur la mort d'un jeune Français tombé pour la patrie p. Vcelle et Piano. Sénart, Paris.
Jaques-Dalcroze, E.: 4 danses frivoles p. Viol. et Piano. Sénart, Paris.
— Rhythmes délaissés p. Vcelle et Piano. Ders. Verl.
Weismann, Julius: op. 87 Sonate (a) f. Pfte. Renk & Eichenherr, Freiburg i. B.
Wellesz, Egon: op. 36 Sonate (atonal) f. Viol. allein. Univers.-Edit., Wien.

II. GESANGSMUSIK

a) Oper

Braunfels, Walter: op. 35 Don Gil von den grünen Hosen. Musikal. Komödie nach dem Span. des Tirso de Molina. Univers.-Edition, Wien.
Ehrenberg, Karl: op. 24 Annelise. Dramat. Ballade in 3 Aufzügen nach Andersen. Ries & Erler, Berlin.
Gautier, Paul: La mauviette, drame lyrique en 1 acte, poème de A. Fox. Eschig, Paris.
Halm, Aug.: Bühnenmusik aus Shakespeares Sommernachtstraum u. Wintermärchen. Zwißler, Wolfenbüttel.
Hindemith, Paul: op. 21 Sancta Susanna. Ein Akt v. A. Stramm. Kleine Part. Schott, Mainz.
Leleu, Jeanne: Béatrice, scène lyrique, poème de J. Gaudrey-Réty. Choudens, Paris.
Mozart, W. A.: Der Schauspieldirektor. Kom. Oper. Text v. Louis Schneider (Bearbeit.). Klav.-A. (G. R. Kruse). Reclam, Leipzig.
Scott, Cyrill: Der Alchymist. Klav.-A. v. H. Andreae. Schott, Mainz.
Wiener Comödienlieder aus drei Jahrhunderten. Hrsg. u. bearb. von Blanka Glossy u. Rob. Haas. Schroll & Co., Wien.

b) Sonstige Gesangsmusik

Brodersen, Viggo: op. 20 Fünf Lieder f. Ges. u. Pfte. Steingräber, Leipzig.
Bucharoff, Simon: Sechs Lieder f. hohe St. mit Pfte. Steingräber, Leipzig.

Kothe, Robert: Die 20. Liederfolge mit Laute. Heinrichshofen, Magdeburg.
Křenek, Ernst: Neun Lieder f. Ges. m. Pfte. Univ.-Edit., Wien.
— op. 9 Nr. 7 Die Ballade vom König Lobesam dsgl.
— op. 22 Drei gemischte a cappella-Chöre. Univers.-Edit., Wien.
Kuhn, Siegfried: Zehn Lieder f. Gesang mit Pfte. Ries & Erler, Berlin.
Lendvai, Erwin: op. 17 Fünf ernste Gesänge für Männerchor. Hug, Leipzig.
— op. 33 Fünf Sonette der Louize Labé, ein Lieder-Cyclus f. Sopr. mit Kammerorch. Klavier-Ausz. (O. Singer). Schott, Mainz.
Leu, Ferd. Oskar: op. 27 Dem Unendlichen. Drei Männerchöre nach Gedichten von Goethe. Hug, Leipzig.
Migot, Georges: Quatre mélodies sur des rhythmes poétiques de G. Kahn p. une voix et Piano. Sénart, Paris.
Pfister, Karl: Rosengartenlieder v. H. Löns f. Ges. mit Gitarre. Banger, Würzburg.
Pierné, Gabriel: Six ballades françaises de Paul Fort p. une voix et Piano. Hamelle, Paris.
Quilter, Roger: Englische Lyrik. Fünf Lieder; Drei Shakespeare-Lieder m. Pfte. Schott, Mainz.
Ravel, Maurice: Ronsard à son amie, poésie de Ronsard p. une voix et Piano. Durand, Paris.
Reiff, Lily: Acht Lieder f. Mezzosopran u. Pfte. nach Ged. von E. Zahn. Hüni, Zürich.
Reuter, Fritz: op. 5 Zwei Lieder vom Teufel f. Ges. mit Pfte.; op. 7 Vier Männerchöre. Kistner & Siegel, Leipzig.
Rhené-Baton: Le clocher, poésie de Brizeux p. une voix et Piano. Eschig, Paris.
Rinkens, Wilhelm: op. 36 Drei Männerchöre. Simrock, Berlin
Rosenberg, Hugo: Spielmannslieder zur Laute. Goll, Wien.
Rossi, Luigi: Six airs harmonisés par Henry Prunierès, p. une voix et Piano. Sénart, Paris.
Roussel, Albert: Deux poèmes de Ronsard p. Chant, Flûte et Piano. Durand, Paris.
Rüdinger, Gottfried: op. 20 Vier Pange lingua und andere eucharistische Hymnen f. gem. Chor. Böhm & Sohn, Augsburg.
Schadewitz, Carl (Würzburg): op. 19 Kreislers Heimkehr, ein romant. Oratorium, noch ungedruckt.
Schmid, Heinr. Kaspar: op. 41 Finden und Meiden. Ein Volksliederspiel mit Ges. u. Deklamat., kleines Orch. od. Pfte. Schott, Mainz.
Schnyder, Casimir: op. 12 Vier Lieder f. Ges. mit Pfte. Reißbrodt, Leipzig.
Schultheß, Walter: op. 10 Zwei Gedichte von J. v. Eichendorff f. Männerchor und kleines Orch. Hug, Leipzig.
Sonnen, Otto: Zwei Lieder (Der Blütenzweig; Ich hatte eine Laute); op. 2 Vier Lieder auf Texte v. Fr. Storm f. Singst. mit Klav. Sulze & Galler, Stuttgart.
Sporn, Fritz: op. 27 Trauungsges. f. eine St. mit Orgel. Krent, Leipzig.
Suter, Hermann: op. 25 Le laudi di San Francesco d'Assissi. Oratorium. Hug, Leipzig.
Vidal, Paul: Berceuse angélique, Chœur à 4 voix de femmes av. accomp. de Piano, d'instr. à Cordes et Harpe. Leduc, Paris.
Webern, Anton v.: op. 14 Sechs Lieder nach Gedichten von G. Trakl f. Ges., Klarin., Baßklar., Viol. u. Vcell. Univ.-Edit., Wien.
Weigl, Karl: op. 14 Zwei geistl. Gesänge f. vierst. gem. Doppelchor. Schott, Mainz.
Widor, Ch. M.: Non credo, poésie de Stephan Bordèse p. une voix et Piano. Hamelle, Paris.
Windt, Herbert: op. 6 Andante religioso. Kammersinfonie mit Singst. Klav.-A. Univers.-Edition, Wien.
Winkler, Georg: Von Liebe und Sehnsucht. Neun Lieder f. Gesang u. Pfte. Taurus & Aries, Leipzig.
Wunsch, Hermann: op. 18 Aus dem Stundenbuch des R. M. Rilke. Vier Gesänge mit Orch.- oder Pfte.-Begl. Rob. Forberg, Leipzig.
Zemlinsky, Alexander: op. 13 Zwei Gesänge nach Texten von M. Maeterlinck f. mittl. St. mit Orch. Univ.-Edit., Wien.
Zilcher, Hermann: op. 51 Goethelieder f. Ges. mit Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

III. BÜCHER

Bach, Joh. Seb. Ein Bild seines Lebens. Von Walter Dahms. Musarion-Verlag, München.
Biehle, Hermann: Musikgeschichte von Bautzen bis zu Anf. des 19. Jahrh. Kistner & Siegel, Leipzig.
Bruckner, Anton. Von Oskar Lang. Beck, München.
Bücken, Ernst: Der heroische Stil in der Oper. Kistner & Siegel, Leipzig.
Handbuch der musikal. Literatur, Bd. 16. Hofmeister, Leipzig.
Loewe, Carl. Beiträge zur Kenntnis seines Lebens und Schaffens. Von Otto Altenburg. Saunier, Stettin.
Pfitzner, Hans. Von Erwin Kroll. Drei Masken Verl., München.
Schiedermair, Ludwig: Einführung in das Studium der Musikgesch. 2. verb. Aufl. K. Schroeder, Bonn.
Schreyer, Joh.: Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition. 5. vollst. umgearb. Aufl. Merseburger, Leipzig.
Wetz, Richard. Ein deutscher Musiker. Von George Armin. Selbstverlag, Berlin-Wilmersdorf.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

ÜBER MOZARTS BEDEUTUNG ALS INSTRUMENTALKOMPONIST UND ÜBER DIE D-DUR-SINFONIE OHNE MENUETT

VON

F. X. PAUER-LAIBACH

Über Mozarts hervorragende Bedeutung als Opernkomponist wird nicht selten seine Eigenschaft als rein instrumentaler Tondichter in den Hintergrund gedrängt. Es mag richtig sein, daß manche seiner Sätze, selbst ganze Werke des Meisters uns heute bereits veraltet und nicht mehr wiedererweckbar erscheinen. Und es ist auch wahr, daß die Geschichte der Instrumentalmusik von den Mannheimern aus eigentlich über Haydn und Clementi den Weg zu Beethoven gefunden hat, so daß Mozart, wenn man von seinem Einfluß auf den letzten Haydn absieht, als Instrumentalkomponist eigentlich als etwas abseits stehend betrachtet werden müßte, zumal besonders Beethovens Instrumentalmusik nur zum geringen Teil direkt von Mozart beeinflußt erscheint und die unmittelbaren Nachahmer Mozarts auf die Entwicklung der Tonkunst keinen Einfluß ausgeübt haben. Andernteils hat aber dafür Mozarts Instrumentalmusik *indirekt* einen großen und nachhaltigen Einfluß ausgeübt, wie schon Haydns Beispiel darlegt. Haydns Werke seit Mozarts letzten Lebensjahren weisen zwar keinerlei äußerliche Nachahmungen auf, dazu war die Schöpferkraft des Reformators der Instrumentalmusik, als der Haydn nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, viel zu groß. Mittelbar zeigte sich aber die unbewußte Einwirkung des jüngeren, frühvollendeten Meisters (der als Instrumentalkomponist von den Mannheimern, Ph. E. Bach und Haydn einerseits und von den Italienern — wahrscheinlich besonders von G. B. Sammartini — anderseits ausgegangen war) in mehrfacher Gestalt: in der *Instrumentierung* der Orchesterwerke, die nach Haydn durch Mozart einen großen Fortschritt nach der Seite des Ausdrucks und der Klangindividualisierung hin erfahren hatte und in der *Konzeption* und dem *Aufbau* der Werke selbst, hierin allerdings mehr auf den jungen Beethoven, denn auf den alten Haydn wirkend. Denn Mozart war es, der dem neuen homophonen, »kantablen« Stil in der Instrumentalmusik die Vertiefung gab, die diese vorher noch entbehrt hatte, und dadurch die Musik wieder der hohen Bedeutung der Ausdrucksinnigkeit und Gedankentiefe Bachs und Händels nahebrachte. Die Vollendung dieses Aufstiegs war allerdings erst Beethoven vorbehalten, und hier ist es, wo wir in Beethoven den Fortsetzer und Vollender Mozarts ansehen müssen, auch wenn seine Ausdrucksweise von der des Vorgängers sehr verschieden und derjenigen Haydns bedeutend näherstehend ist.*)

*) Entgegnung auf einen Einwurf der Schriftleitung der »Neuen Musik-Zeitung« in meinem Aufsatz: »Über die Berechtigung des Vorwurfs, daß Bruckner von Wagner beeinflußt sei«, erschien 17. Februar 1921.

Mozarts Bedeutung als Instrumentalkomponist liegt also vorzugsweise im Ausdruck, in der Melodik und damit folgerichtig verbunden in der Behandlung der Instrumente, die er zum erstenmal in ihrer vollen und ganzen Bedeutung und Wirkung erfaßt hat (soweit dies damals möglich war) und ihnen in hochwertigen Kunstschöpfungen Gelegenheit gab, zu zeigen, daß auch die Instrumentalmusik Großes und der Gesangsmusik Ebenbürtiges zu leisten vermag. Was Bach erstrebt, aber zu jener Zeit noch nicht zu erreichen vermocht hatte, gelang Mozart, nämlich die Gleichberechtigung der beiden Hauptgattungen der Tonkunst durchzusetzen, wenngleich er selbst den Erfolg nicht mehr erleben konnte. In dieser Tatsache sehe ich ein Hauptverdienst Mozarts, und der mit ihm befreundete Haydn war der richtige Mann, ihn darin nachhaltig zu unterstützen und nach Mozarts Tod in diesem Sinn weiterzuwirken. Bis dann Beethoven die hervorragende Bedeutung der Instrumentalmusik endgültig festlegte, ja sogar ihre Vorherrschaft in Deutschland anbahnte. Jedenfalls kann H. Kretzschmars Behauptung im »Führer durch den Konzertsaal«, daß »Mozarts Herz für die Instrumentalmusik nur schwächer schlug,«*) (Mozarts Kammermusik!!) nicht genug nachdrücklich berichtigt werden!

Mozarts Kunst ist, dem Rokokostil entsprechend, den er in der Tonkunst vertritt, weniger groß in der thematischen Arbeit, worin er von Haydn in den Durchführungen häufig übertroffen wird, sondern vielmehr eine Kunst der sinnlichen Schönheit, eine Kunst des zierlichen, anmutigen Ausdrucks auch der tiefsten und schwermütigsten Gedanken. Dadurch, daß diese Kunst vorwiegend homophon ist (im Gegensatz zu Bach), erscheint auch ihre nahe Verwandtschaft mit der vorzugsweise homophonen Kunst, der *Gesangsmusik*, gegeben. Besonders die »zweiten Themen« und die langsamen Sätze erscheinen bei Mozart vielfach ganz aus der Gesangsmusik heraus empfunden, und nicht selten erblicken wir da Wendungen und Eingebungen, die seinen Opern entnommen sein könnten. Hierin unterscheidet sich Mozarts Instrumentalmusik wesentlich von derjenigen Haydns, des Klassizisten, bei dem auch das Melodischste und Gesanglichste den instrumentalen Charakter niemals verliert, ebensowenig, als es seinerzeit bei Bach geschehen war, bei dem sogar, umgekehrt, die Gesangsmusik vielfach instrumentalen Charakter hat. Mozart verleugnet in seinen Klavier-, Kammermusik- und Orchesterwerken nicht den Opernkomponisten und ebensowenig die italienischen Einflüsse, die ihm bekanntlich überhaupt stileigen sind. Aber gerade durch diese »Kantabilität« hat er der Instrumentalmusik neue Ausdrucksmöglichkeiten gewonnen, und was seitdem an zweiten Themen und langsamen melodischen Sätzen geschaffen wurde, hat alles seinen unbewußten Ahnen in Wolfgang Mozart, dem größten Sänger der Menschenseele. —

*) Karl Nef in seiner »Geschichte der Sinfonie und Suite« (Breitkopf & Härtel 1921) schließt sich leider kritiklos dieser und anderen anfechtbaren Ansichten Kretzschmars an.

Die bedeutendsten Instrumentalwerke schuf Mozart in seinen letzten Lebensjahren. Hier vollzieht sich bei ihm ein Stilwechsel. Wir sehen das Rokokomäßige, Zierliche und das Homophone langsam zurücktreten und an seiner Stelle einen Stil erwachsen, der sich dem des Klassizismus nähert. Fast könnte man sagen, Mozart sei hier von Haydn beeinflußt worden, was zu behaupten gegenüber den bisherigen Anschauungen reizvoll genug wäre. Bei näherem Zusehen aber wird man eines Besseren belehrt und gewahrt hier etwas ganz anderes, nämlich den Übergang von Mozart zu Beethoven, oder besser, vom Rokoko zum Stil der Republik und des Kaiserreichs, von der Homophonie zur Homophonie mit polyphoner Begleitung, von der sinnlichen zur herben Schönheit, vom mozartischen (griechisch-romanischen) zum beethovenisch-modernen Kunstideal, von der allgemein-menschlichen zur individuellen Kunst, von der Kunst der Freude und der Trauer zur Kunst des Kampfes und der Leidenschaften. Dieser Stilwechsel (man könnte ihn einen »klassizistischen Übergang« nennen) in des Meisters letzten Werken, der uns seinen frühen Tod tief bedauern läßt, wenngleich Beethoven hier unbewußt angeknüpft und weitergebaut hat, besitzt hervorragende Zeugnisse in zahlreichen Klavierwerken, Konzerten, Kammermusik- und Orchesterwerken Mozarts. Auch das großartige unvollendete Requiem gehört hierher. Herausgegriffen seien unter anderem das letzte seiner sieben Violinkonzerte (in Es-dur), die c-moll-Phantasie, die großen Klaviersonaten in c-moll und F-dur, die großen Geigen-Klaviersonaten in g-moll und Es-dur und jene in e-moll, die g-moll-Sinfonie usw.

Wenn wir nun zu Mozarts Orchesterwerken übergehen, so muß vor allem betont werden, daß Mozart Orchesterwerke in unserem Sinn überhaupt nicht geschrieben hat. Was er sich dachte und wofür er schrieb, war ein kleines Kammerorchester, und fast eher noch könnte man Haydns Londoner Sinfonien wirkliche Orchesterwerke nennen, da diese auch Klarinetten verwenden, die Mozart in seinen Sinfoniepartituren, mit Ausnahme der Es-dur-Sinfonie, noch nicht kennt. Beethoven ist der erste Meister, den man als Orchesterkomponist im heutigen Sinn nennen kann, um so mehr, als auch Bach und Händel mit ihren »Orchesterwerken« nicht so betrachtet werden können. Der einzig richtige Standpunkt ist ohne Zweifel derjenige, welcher die weitaus meisten Sinfonien Haydns und diejenigen Mozarts als größere *Kammermusikwerke* auffaßt (wie sie schließlich auch gemeint waren) und sie dementsprechend aufführt. Also: *kleines Orchester* (d. h. schwache Streicherbesetzung) und *kleiner Saal!* In dieser Weise wirken diese intimen Werke am besten und frischesten und werden sich so auch am längsten erhalten.

Als die besten, schönsten und bedeutendsten der 43 Sinfonien Mozarts gelten allgemein die drei letzten in Es-dur, g-moll und C-dur,*) die gleichzeitig

*) Entstanden kurz nacheinander im Jahre 1788. Der von einem Mozart-Enthusiasten seinerzeit überflüssigerweise geprägte Name »Jupiter-Sinfonie« für jene in C-dur hat als irreführend und für den heutigen Geschmack unglücklich eine Abschaffung sehr nötig.

auch die umfangreichsten sind. Ich schließe mich dieser Wertschätzung insofern nicht an, als sie unbegreiflicherweise ein Orchesterwerk Mozarts zurücksetzt, das ich in keiner Weise den obigen Werken nachstehend ansehen kann, sondern vielmehr ihnen als vollkommen ebenbürtig zur Seite stellen muß. Ein Werk, das gleich jenen drei Meistersinfonien einen ganz besonderen Charakter offenbart und das, trotzdem es früher entstanden, inhaltlich den letzten Meisterwerken Mozarts angehört. Es ist dies die 1786 komponierte, dreisätzige sogenannte *Sinfonie ohne Menuett in D-dur* (K.-V. Nr. 509),*) auf die wir hier näher eingehen wollen.

Das Werk gehört mit seinen beiden ersten Sätzen ebenfalls der letzten Schaffensperiode Mozarts an, mit allen Eigentümlichkeiten, die auch die drei letzten Sinfonien auszeichnen. Es ist vornehmlich im Reichtum an Erfindung und im Feinsinn der Instrumentierung ein hervorragendes Kunstwerk, das eine bedeutend größere Pflege verdient, als ihm zuteil wird. Es wäre nicht schade, wenn die immer wieder abgespielten Es-dur-, g-moll- und C-dur-Sinfonien eine Zeitlang zugunsten dieser D-dur-Sinfonie zurückgestellt würden. Der Gewinn wäre auf beiden Seiten groß, und vor allem ist hier Gelegenheit gegeben, der an Standwerken nicht eben reichen vorbeethovenschen Sinfonieliteratur ein hervorragend schönes und wirkungsvolles Werk einzufügen, das die etwas stereotype Stellung Mozarts in den Orchesterkonzertprogrammen merklich beleben würde.

Wir wollen nun, ohne rein analytische Wege zu beschreiten, die Einzelheiten der Sinfonie näher beleuchten. Der *erste Satz* weist gleich drei hervorragende Merkmale auf: einen sehr großen Reichtum an thematischem Material, eine bedeutende langsame Einleitung von großer Ausdehnung und einen in bei Mozart ungewöhnlicher Breite ausgearbeiteten Durchführungsteil. Die *Einleitung* des ersten Satzes, die in ihrem Aufbau und auch in einigen Einzelheiten an die der Es-dur-Sinfonie erinnert, beginnt mit einem der bei Mozart typischen Anfangsmotive, die man mehr als Eröffnungsphrasen denn als Themen bezeichnen kann:



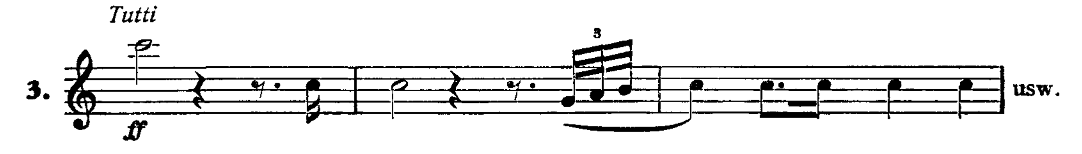
Die beiden ersten Takte sind mit dem Hauptthema der C-dur-Sinfonie bis auf das Zeitmaß so gut wie identisch und ähneln auch dem Anfang der Titus-Ouvertüre, sowie dem mit letzterem fast gleichen Anfang der Ouvertüre zu Idomeneo usw.:

*) Beendet Dezember 1786 in Prag, dortselbst uraufgeführt Januar 1787 unter Mozarts Leitung. Es gibt unter den Jugendsinfonien des Meisters noch einige D-dur-Sinfonien ohne Menuett.

C-dur-Sinfonie:



Titus-Ouvertüre:



Die typische rasche Triole von der Dominante zur Tonika wird viermal nacheinander wiederholt. Das sofort einsetzende piano und der Trugschluß im nächsten Takt versetzen uns gleich in die unverfälscht erwartungsvolle Stimmung der damals üblichen langsamen Einleitungen von Instrumentalwerken, wie sie Beethoven in etwas unbeholfener Weise in der ersten Sinfonie nachahmte, während er mit der Einleitung zur zweiten Sinfonie schon einen viel höheren Standpunkt einnimmt. Übrigens ist der Vergleich zwischen den Einleitungen dieser beiden D-dur-Sinfonien wie auch mit jener der zweiten Londoner Sinfonie in D-dur von Haydn äußerst lehrreich, sowohl was die Behandlung und Auffassung des Sinfonievorspiels selbst, als auch was die verschiedenen Charaktere und Stileigentümlichkeiten der Tondichter betrifft, die die Musikgeschichte mit vollem Recht zu einem Klassikerdreigestirn vereinigt hat.*) Alle drei Einleitungen sind voll ernsten Ausdrucks, der bei Haydn ins Tragische, bei Mozart ins Pathetische, bei Beethoven ins Humoristische übergreift.**) Aber Mozart verleugnet seine Herkunft nicht. Nach den drei Trugschlüssen am Anfang setzt das anmutige Geigenthema ein, das besonders im dritten Takt mit dem reizvollen Wechselspiel zwischen erster und zweiter Geige und dem darauffolgenden, für Mozart so charakteristischen chromatischen Abstieg in der Melodie deutlich eigenstes Gepräge hat:



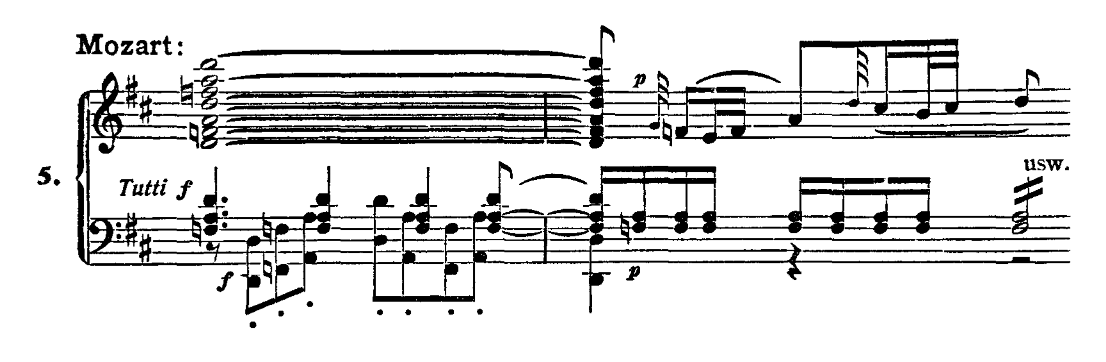
(2. G. i. d. tieferen Okt.)

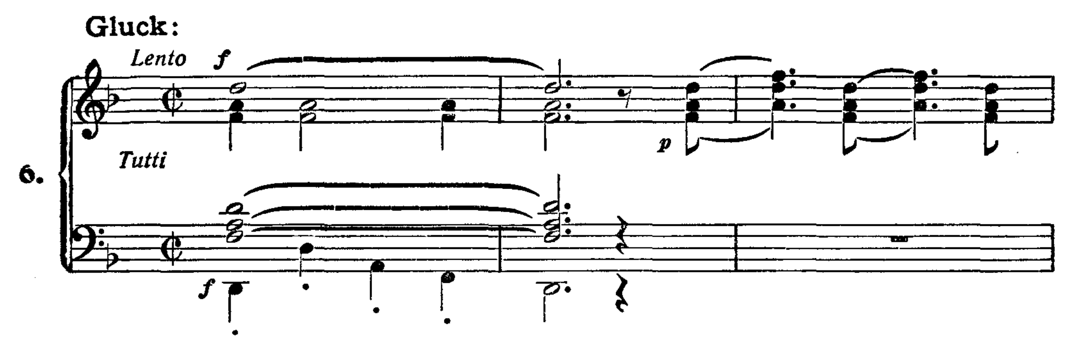
Nach vier weiteren Trugschlüssen wendet sich die Einleitung nach d-moll, wobei der ausgehaltene Akkord mit den auf- und absteigenden Dreiklangstönen im Baß und den synkopierten Mittelstimmen an den Beginn von Glucks

*) Diese drei D-dur-Sinfonien bieten auch Gelegenheit zum Studium der Charakteristik der Tonarten. Eine Wesensähnlichkeit besonders zwischen den Allegroteilen der ersten Sätze ist in mehr als einer Hinsicht unverkennbar.

**) Vgl. meinen Aufsatz »Über Haydns zweite Londoner Sinfonie« in der »Neuen Musik-Zeitung« (Stuttgart) vom 20. April 1922.

Ouvertüre zu Alceste erinnert (mit beiden Stellen ist der Anfang von Mozarts Don Giovanni-Ouvertüre und der entsprechenden Opernszene verwandt [komponiert 1787]):

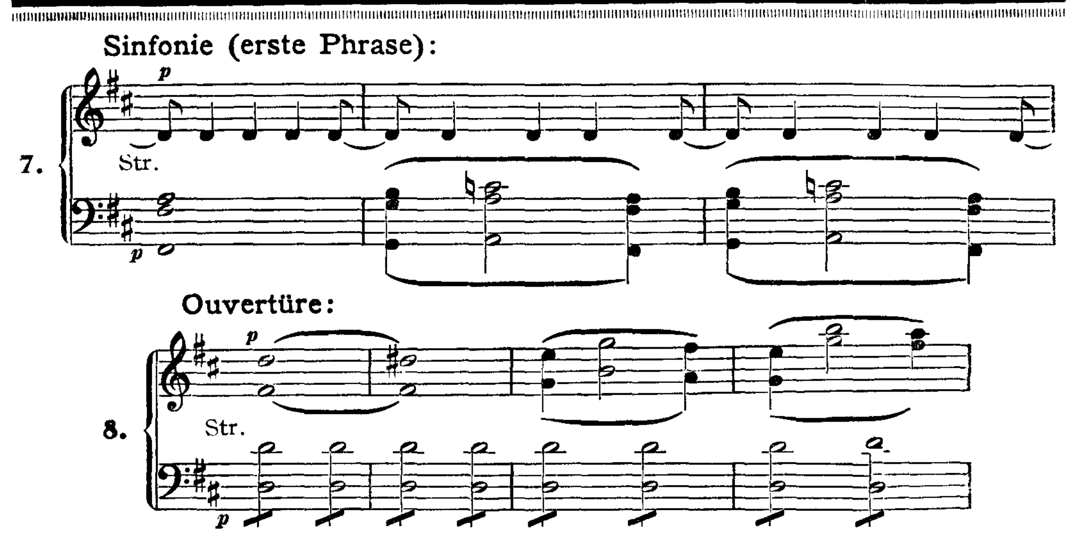




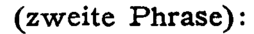
Wir bleiben nun bis zum Schluß in Moll, wobei die Stimmung sich immer mehr verdüstert. An der Stelle, wo der Orgelpunkt auf A und der Paukenwirbel beginnen, haben wir eine frei einsetzende scharfe Dissonanz (Nonenakkord a-cis-e-g-b vollständig), die zweimal kurz nacheinander vorkommt. Dann wird es immer leiser und unter vielfacher Wiederholung der erwartungsvollen Harmoniefolge V-I-V, wozu auch wieder chromatische Gänge in den Oberstimmen treten, verklingt die Einleitung feierlich im langausgehaltenen Halbschluß auf A.

Das *Allegro* beginnt merkwürdigerweise mit Synkopen auf D der ersten Geige allein. Im zweiten Takt setzt dann in den übrigen Streichern das Hauptthema ein, das etwas an jenes der Don-Giovanni-Ouvertüre (wieder in D-dur)*) erinnert:

*) H. Kretzschmar schreibt im »Führer durch den Konzertsaal«: »D-dur ist eine Orchestertonart ersten Ranges. In der älteren Zeit, wo die Komponisten ihre leicht, auf guten glänzenden Klang aber auf einfache gemeinverständliche Gedanken angelegten Sinfonien immer zu halben und ganzen Dutzenden hinwarfen, bilden D-dur-Sinfonien die überwiegende Mehrzahl. Vom Darmstädter Kapellmeister Graupner z. B. haben wir viele Bündel Sinfonien, jedes zu 24 Stück und alle 24 in D-dur. So stehen auch noch von den Mozartschen Sinfonien 10 in D-dur.«



Das Thema, an sich sehr ruhig und gemessen, erhält seine Beschwingung erst durch die synkopierte Begleitung, aus der als Fortsetzung des Themas (unmittelbar anschließend an Beispiel 7) eine charakteristische Figur in den ersten Geigen emporsteigt, die später reiche Verwendung findet:





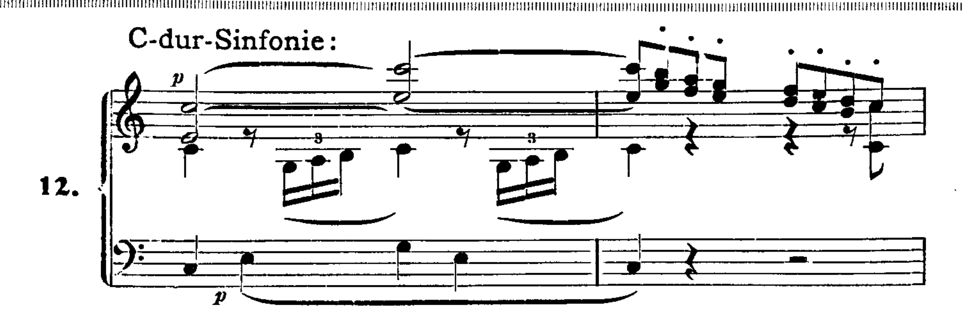
Dieses Motiv erinnert stark an das Hauptthema der Zauberflöten-Ouvertüre (komponiert 1791):



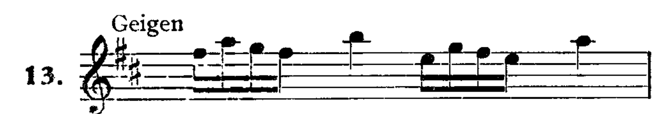
was besonders in der späteren Durchführung auffällt. Unmittelbar daran (Nr. 9) anschließend folgt in den Bläsern allein ein Nachsatz, der melodisch und rhythmisch mit den ersten zwei Takten des zweiten Themas der C-dur-Sinfonie nahezu übereinstimmt:



*) Dieses Thema hat wieder große Ähnlichkeit mit dem Hauptthema einer B-dur-Sonate von Clementi aus dem Jahr 1781, die Mozart kannte.



Interessant ist diese Dreiteiligkeit des verhältnismäßig kurzen Hauptthemas, der auch eine wechselnde Instrumentierung entspricht. Der eigentümlich erscheinende rhythmische Aufbau: Einsatz der zweiten Phrase am *vierten*, der dritten Phrase am *sechsten* Takt eines *siebentaktigen* Themas erklärt sich sofort einfach und natürlich, wenn man den leeren Anfangstakt *vor* dem Thema (Beispiel 7) als *ersten* Takt einer *achttaktigen* Periode auffaßt, wie es von Mozart auch zweifellos gemeint war. Damit erklärt sich auch gleich die Sonderbarkeit des ersten Allegrotaktes, der, originell genug, den eigentlichen, sogar betonten Beginn der Periode einfach verschweigt, wodurch das Thema sozusagen keinen Anfang hat, oder besser nur einen stummen, »inneren« Anfang besitzt, der auch im späteren Verlauf nicht ausgesprochen wird.
Das Thema wird unmittelbar wiederholt, wobei es ein ähnliches Gegenmotiv in der Oboe und einen neuen Abschluß in der ersten Geige erhält, wozu in den zweiten Geigen und Altgeigen die zweite Phrase (Beispiel 9) kontrapunktiert wird. Nun kommt ein neues, ebenfalls im Verlauf wichtiges Motiv mit Sechzehnteln:



Es wird länger durchgeführt, worauf die Gruppe durch zwei (neue) Schlußmotive beendet wird. Erstaunlich ist hier sowohl der bereits früher erwähnte Reichtum an motivischem Material als auch die rhythmische Verschiedenheit innerhalb dieses Materials.
Nun erscheint das Hauptthema nebst Synkopen auf der Dominante wieder, diesmal mit aufwärts alterierter, d. h. großer Terz in der Melodiestimme (eis), die frei einsetzend kühn genug wirkt. Diese Wiedervornahme des vollständigen Hauptthemas bildet hier eine Erweiterung der Form, ähnlich wie im ersten Satz von Haydns zweiter Londoner Sinfonie. Erst nach geraumer Zeit, die durch motivische Durchführungen ausgefüllt ist, erscheint das *Seitenthema*, das in fortschrittlicher Weise mit einem aus dem *kommenden* Thema stammenden Motiv eingeleitet und vorbereitet wird. Wir stehen hier an bedeutsamen Anfängen der Kunst des Übergangs vom Haupt- zum Gesangs-

thema, die später so prächtige Blüten, wie z. B. im ersten Satz von Bruckners erster Sinfonie in c-moll oder im Vorspiel zum »Pfeifertag« von Max Schillings getrieben hat.

Das zweite Thema in A-dur ist ein echt Mozartsches Gesangsthema von größter melodischer Schönheit und Innigkeit, besonders in der zweiten Hälfte:



Die Hochalterierung der Unterdominante im Baß des vorletzten Taktes (dis) ist von eindringlich ausdrucksteigernder Wirkung. Das Thema wird in Moll und in Sexten wiederholt, woran sich die beiden Fagotte in Gegenbewegung beteiligen und dem ganzen eine sanfte dunkle Farbe geben. Bei der dritten Wiederholung steht das Thema wieder in A-dur in den Fagotten allein, diesmal aber singen die beiden Geigen ein neues, prächtiges Gegenthema dazu:



Auf dieses folgt eine Schlußgruppe, die der ersten Gruppe des ersten Themas ziemlich gleicht — mit Kürzungen und Umstellungen — und den Expositionsteil abschließt.

Die Durchführung beginnt in feinsinniger Weise mit jenem unwiederholt gebliebenen dritten Motiv des Hauptthemas (Beispiel Nr. 11), das nun kanonisch einsetzt und imitatorisch weitergeführt wird. Beim hervortretenden Einsatz der Flöten und Oboen*) tritt als neue, selbständige Stimme das zweite (Achtel-) Motiv des Hauptthemas in der Geige auf (Beispiel Nr. 9), wodurch das Stimmengetriebe immer lebhafter wird, in das schließlich noch das Sechzehntelmotiv eingreift (Beispiel Nr. 13). In dieser kontrapunktischen Durchführung sehen wir, wie so oft bei Mozart, den Einfluß Händels und anderer älterer Meister hervortreten. Dieser ist Mozart bekanntlich stileigen, und es scheint merkwürdig, wie der jüngere Meister sich hier konservativer zeigt als der viel ältere Haydn, der sich von der (reinen) Polyphonie der früheren Tonschöpfer von Anfang an völlig emanzipiert hatte. Man kann diese Tatsache damit erklären, daß das musikalische Rokoko (Mozart) eine direkte Fortsetzung des Barocks (Händel, Bach) darstellt, wogegen der Klassizismus oder Zopfstil (Haydn) eine Fortführung des Rokoko ist. Tatsächlich sehen wir auch Haydn als Fortsetzer der Mannheimer Sinfoniker und der ebenso dem Rokoko an-

*) Hier gleichzeitig die Knie- und Baßgeigen mit dem Thema in der Unterdezime einsetzend, dazu kanonisch Fagotte und zweite Geigen.

gehörigen Meister Ph. E. Bach und G. B. Sammartini tätig, wozu später noch die Fortführung Mozartscher Bestrebungen trat, wie wir anfangs erwähnt haben. Jener bekanntlich einzigartige Fall in der Musikgeschichte, wo ein um 24 Jahre älterer Meister vom jüngeren, frühverstorbenen historisch beeinflußt erscheint.*)

Der oben besprochene erste Teil der Durchführung endet wieder wie die erste Hälfte der ersten Themengruppe in der Exposition. Wie in dieser schließt sich, jedoch ohne die Hochalterierung in der Melodie (s. oben), die zweite Gruppe desselben Themas an, die aber nur angefangen wird und uns zu einem dreizehn Takte langen Orgelpunkt auf A hinführt, in dem das zweite (Beispiel 9) und das dritte Motiv (Beispiel 11) des Hauptthemas bearbeitet erscheinen. Letzteres aber klingt dadurch, daß es jetzt piano und legato auftritt, ganz anders und viel weicher, wozu die Wiederholungen im Sequenzabstieg besonders beitragen. Die Durchführung ist nun beendet und mit den Synkopen gelangen wir zur Reprise. Das Hauptthema setzt gleich mit der bewußten Hochalterierung ein, die beiden Gruppen sind in eine verschmolzen, die durch eine Ausweichung nach B-dur leicht verändertes Aussehen erhält. Gesangsthema und Gegenthema erscheinen wieder, letzteres mit einer neuen Weiterführung. Der Schlußgruppe ist eine Koda angehängt, die zweimal nacheinander das erste und eigentliche Motiv des Hauptthemas (Beispiel 7) im vollen Orchesterforte mit neuer Gegenstimme und neuer Fortsetzung bringt, gefolgt vom Thema im Diskant mit der alten Gegenstimme im Baß, was eine Erweiterung gegenüber der entsprechenden Stelle der Exposition bedeutet. Dem Schluß letzterer gleicht das Ende des Satzes vollkommen.

Auf den humor- und geistvollen ersten Satz folgt das von humoristischen Elementen (nicht im Sinn des bloß Witzigen!) durchsetzte, teils liebliche, teils düstere, jedenfalls vorwiegend tragische *Andante* in G-dur:



Der Nachsatz des elegischen, etwas schwärmerischen Hauptthemas enthält wieder eine chromatische Tonleiter, die sogar lückenlos von cis[1] bis d[2] reicht (!) und dennoch nicht unmelodisch wirkt. Das folgende Thema mit den Achtelstaccati bringt einen anmutigen Gegensatz zum ersten Gedanken:



*) Unter »historischer Beeinflussung« verstehe ich die ungewollte und unbewußte Beeinflussung eines Meisters durch einen einer vorhergehenden Stilperiode angehörigen Kunstschöpfer. Näheres darüber im (in der ersten Fußnote) erwähnten Aufsatz über Bruckner-Wagner in der »Neuen Musik-Zeitung« vom 17. Februar 1921.

Die kanonisch-imitatorische Führung zwischen erster Geige und den Bässen läßt in mehreren scharfen Vorhalten merkwürdige klangliche Härten entstehen, wie sie ja bei Mozart in solchen Fällen nicht selten sind, hier besonders die frei einsetzenden Akkordgebilde d—g—a—c und h—g—c (Dominantseptakkord auf D mit doppeltem Vorhalt: g nach fis und h nach a) im gleichen Takt. Alle Dissonanzen werden regelrecht aufgelöst:

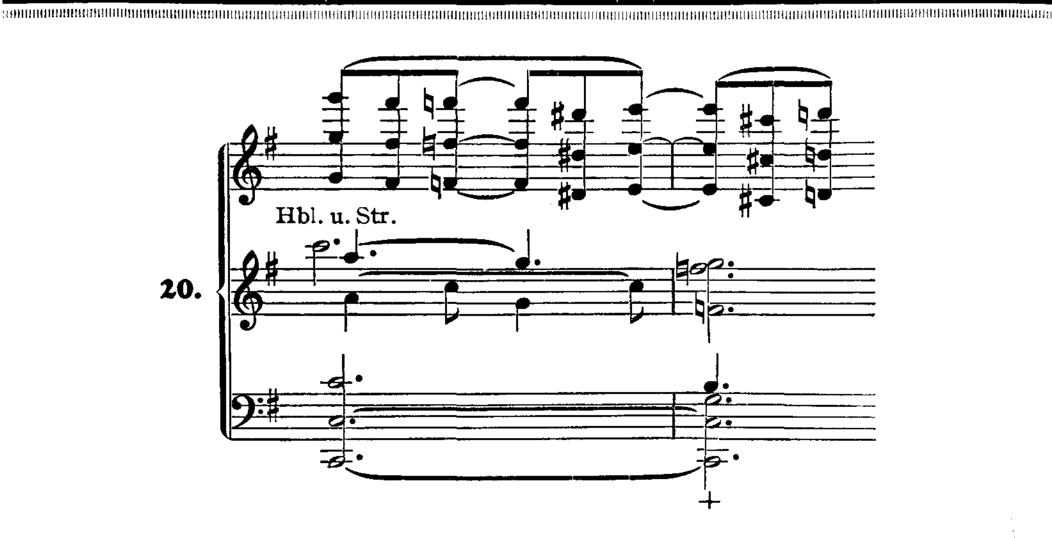


(die beiden angeführten Stellen sind mit + bezeichnet). Mozart erlaubte sich hier eine dichte Reihe von harmonischen Kühnheiten, die bei vielen damaligen Musikern und Laien Mißfallen, vielleicht sogar Abscheu erregt haben müssen. Nun folgt eine Reihe weiterer Themen, am schönsten darunter das D-dur-Thema in Achteln mit dem melodischen Aufstieg:



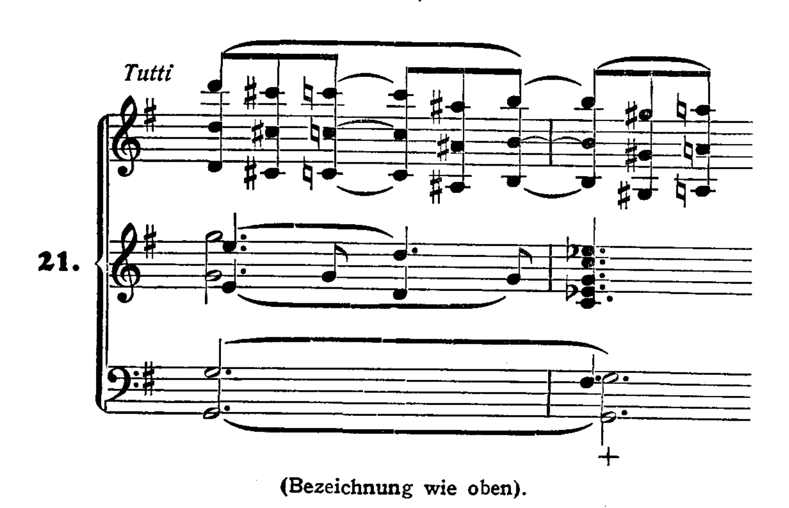
Im Nachsatz kommt es dann wieder zu ziemlich scharfen Vorhaltsbildungen (vom ganzen Streichorchester in Oktaven!). Nach Beendigung dieses Teils folgt eine längere Durchführung, die besonders das Hauptthema mit vielfachen modulatorischen Veränderungen verwendet und auch das Thema mit den Achtelstaccati stark in Anspruch nimmt. Die Reprise bringt dann in üblicher Weise die Exposition transponiert und gekürzt wieder.

Aus den Einzelheiten der Durchführung und Reprise sei hier folgendes angeführt: Der am Beginn des dritten Hauptthementaktes (siehe Nr. 16) stehende erweiterte Vorhalt (»Vorhalt mit abspringender Note«) erfährt im Lauf der Durchführung verschiedene fesselnde Beleuchtungen, die durch Übertragung in andere Tonarten und Lagen, Harmoniewechsel usw. hervorgerufen werden. Besonders eine Stelle ist sehr bemerkenswert, da sie von einer für die damalige Zeit sehr kühnen Härte der Harmonik ist (Takt 12—13 der Durchführung):



(die angeführte Stelle ist mit + bezeichnet),

Ebenfalls ungewöhnlich scharf dissonierend ist die entsprechende Stelle zu Beginn der Reprise, wo an Stelle des Dominantseptakkords ein verminderter Septakkord tritt (Takt 2—3 der Reprise):



(Bezeichnung wie oben).

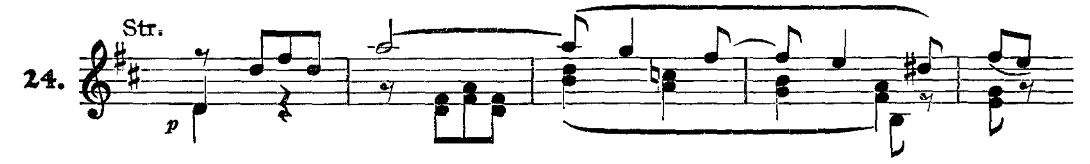
Als Anhang sind dem Reprisenteil vier Takte angefügt, die in ganz reizender Weise dem humoristischen Motiv das Schlußwort erteilen, das dann in zartem Pianissimo ausklingt. Diese Schlußwendung hat ohne Zweifel diejenige von Beethovens erstem Satz der achten Sinfonie beeinflußt. Die Wirkung ist eine ganz ähnliche und die beiden Motive erscheinen auf den ersten Blick nahe miteinander verwandt:



(dazu kurze volle F-dur-Akkorde der Bläser)

Hätte diese Sinfonie das fehlende Menuett als dritten Satz, so wäre sie eine der umfangreichsten geworden, die Mozart geschrieben hat. Sicher ist, daß der Ausfall des Menuetts weder störend noch als willkürliche Kürzung wirkt, und Mozart hat wahrscheinlich wohl gewußt, warum er gerade in dieser Sinfonie zur ursprünglichen dreisätzigen Form dieser Gattung zurückkehrte. Der Charakter von Andante und Finale lassen einen Tanz hier überflüssig erscheinen, zumal der zweite Satz schon oft tanzmäßig wirkt (nicht im Sinn des Fröhlichen), der letzte Satz aber ein Stück ausgelassener Heiterkeit und voll rhythmischer Reize ist. Trotzdem ist es nicht ausgeschlossen, daß irgendein äußerer Grund Mozart an der Ausführung des Menuetts als dritten Satz verhindert haben mag. Denn daß ein Menuett an dieser Stelle »mehr als bloße Verirrung des Stils, eine Lüge gewesen wäre«, zu welcher Behauptung sich H. Kretzschmar versteigt, kann angesichts der zahllosen Sinfonien *mit* Menuett von Mozart, Haydn und anderen Meistern nicht gut gesagt werden, ohne in die bei »Führern«, »Erläuterungen« u. dgl. so beliebte Phrasendrescherei zu verfallen.

Der *Schlußsatz* (der übrigens hie und da verwandtschaftliche Züge mit dem ersten Satz von Beethovens D-dur-Sinfonie aufweist) beginnt wieder in der von Mozart so geliebten kanonischen Weise:



Das lebhafte Achtelthema eignet sich vorzüglich zu allerlei kontrapunktischen Gestaltungen und kommt dadurch Mozarts Vorliebe dafür sehr entgegen. Fröhlich und neckisch ist das zweite Thema:



besonders in der Fortsetzung in den Holzbläsern allein, mit den lustig wakkelnden Fagottachteln. Die Stimmung bleibt gewahrt und steigert sich am Schluß der Exposition zu größter Ausgelassenheit mit Doppeltrillern und Staccati im Piano. Der ganz überflüssige neuerliche lange A-dur-Akkord am Anfang der Durchführung, nachdem derselbe Dreiklang eben vorher ununterbrochen 14 Takte lang die Exposition abgeschlossen hatte, wirkt erheiternd. Mozart gewinnt nun dem Hauptthema neue Seiten ab, wobei er auch daraus abgeleitete Synkopenwirkungen zu Hilfe nimmt. Es folgt die übliche Reprise, die den Satz in einer dem Ende der Exposition ähnelnden Weise zum Abschluß bringt.

Nicht verschwiegen sei es, daß der letzte Satz trotz seines hinreißenden Schwunges hinter den beiden vorderen Sätzen an Bedeutung und Gediegenheit etwas zurückbleibt, wie auch Kretzschmar erwähnt. Die Erklärung dafür sehe ich darin, daß Mozart hier wieder zu seinem früheren Stil zurückkehrt, wogegen der erste und zweite Satz hervorragende Merkmale des letzten Übergangsstils aufweisen. Vielleicht ist der Schlußsatz auch etwas oberflächlichere, eilige Arbeit gewesen, womit sich dann der Ausfall des Menuetts in Verbindung bringen ließe.

Überblicken wir nochmals das ganze Werk, so erkennen wir in dieser Sinfonie eine höchst wertvolle und notwendige Ergänzung zu den drei letzten Sinfonien Mozarts. Sie bildet den wirkungsvollen, vorwiegend heiteren Gegensatz zur schwärmerischen Es-dur-Sinfonie, zur elegischen g-moll- und zur festlich-kraftvollen C-dur-Sinfonie, welche vier Meisterwerke erst zusammen die Krönung von Mozarts *instrumentalem* Lebenswerk darstellen. Ein Lebenswerk von gewaltigen Ausmaßen, das seine volle Würdigung trotz Reinecke und Mottl noch immer nicht ganz gefunden hat.

PETER CORNELIUS IN WEIMAR

AUS EINER BIOGRAPHIE *) VON

CARL MARIA CORNELIUS-MÜNCHEN

Zum hundertsten Geburtstag
des Meisters am 24. Dezember

Der 20. März 1852, da Cornelius von Berlin aus mit dem Umwege über den Thüringer Wald einen Ausflug nach Weimar machte, ward für ihn zum Schicksalstage seines Lebens. Er wollte Liszt um Rat fragen, wie er Taubert, Nicolai und andere Berliner Größen befragt, er wollte Musik von Wagner und Berlioz hören, wie er andere Tonwerke gehört, und ahnte nicht, daß er fortan in die Bahnen jener Zukunftsmusiker gerissen und alle Brücken zur Vergangenheit abbrechen würde. Der friedliche Genuß, den er sich versprach, ward, wie er selbst bekennt, zum Kampf um musikalisches Sein oder Nichtsein. Der erste Kampfgenosse, den er traf, und zwar in der Morgenfrühe und im Theater, war der Leidenschaftlichste von allen, der Percy Heißsporn der neudeutschen Partei, den er von Berlin her kannte, Hans v. Bülow. Mitten in den Vorbereitungen für den Benvenuto Cellini, der am Abend zum erstenmal in Szene gehen sollte, führte er den Neuling in die Musik des großen Franzosen ein, indem er ihm den römischen Karneval vortrug. Dann lud er ihn auf 11 Uhr zur Probe ein, wo er — offenbar im Auftrage Liszts — die beiden Ouvertüren zum Cellini dirigierte. Das alles wirkte auf den Neuling erregend wie ein Ritt durch die Dämmerung. Den Sonnenaufgang bedeutete Liszt, der ihn in dem über der Ilm hochgelegenen Landsitz seiner Freundin, der Fürstin Wittgenstein, in der sogenannten Altenburg, liebevoll empfing und seine Erwartungen vollauf befriedigte. Am Abend erfuhr Berlioz' musikalisches Lustspiel eine kühle Aufnahme von seiten des Publikums, erweckte jedoch einen Rausch der Begeisterung unter den Musikern, die bis tief in die Nacht hinein das denkwürdige Ereignis feierten. Nachher, in der Stille seiner Stube, vertieft sich Cornelius in die Blätter der Neuen Zeitschrift für Musik, die ihm Hans v. Bülow geliehen hatte. Es war das Kampforgan der Partei, und Parteileidenschaft und Parteigezänk gellte ihm daraus entgegen. Sein zartbesaitetes Gemüt war von den Eindrücken dieses ersten Tages auf das Äußerste beunruhigt, und als er nach alter Gewohnheit in seinem Tagebuch sich Rechenschaft ablegt, kommt ihm ein pathetisch-poetischer Erguß in die Feder. »Werde ich stark genug sein,« heißt es bedeutungsvoll, »die fieberhafte Spannung lange zu ertragen, in welche ich durch eine förmliche wilde Jagd neuer Eindrücke versetzt werde? Armer Max! Unschuldiger Naturmensch! Sonderbarer Schwärmer! Warum auch Agathe verlassen — hat dir Ännchen nicht gesagt, daß der wilde Jäger dort hausen soll! Deine Fehlschüsse hätten dich zahm machen sollen, du hättest einsehen sollen, daß die schöne Braut Musik nun einmal nicht für dich geboren ist — aber du willst es und läßt dich

*) Vorabdruck aus dem demnächst bei Gustav Bosse, Regensburg, erscheinenden Werk »Peter Cornelius, der Wort- und Tondichter«, eine intime Biographie.

mit den bösen Mächten ein. So gib acht, daß du nicht aus dem Kreise trittst, welchen alte liebe Gewohnheit, gelungenes und verfehltes Streben um dich gezogen hat, aus dem Kreis, dessen Segmente heißen: Mozart, Beethoven, Haydn, Liebe und Lieder, wie dir Herz und Schnabel gewachsen waren; tritt nicht aus dem Kreis, sonst kriegt dich der Wagner, der Berlioz, der Bülow ... Scheue also lieber die bösen Mächte selbst und versuche es mit ihren Freikugeln. Wenn alles schief geht, so spricht ja zuletzt der alte Eremit für dich, die gute alte ewige Liebe, und sie werden sagen: er war ja getreu und gut, und der Fürst wird dir verzeihen, und über ein Jahr kriegst du sie doch, wenn du nicht stirbst an den grausig nachwirkenden Schrecken der Wolfsschlucht.«

Dieses Stimmungsbild malt deutlich die Befangenheit, ja das Grauen vor dem neuen Kreise. Der junge Künstler steht am Scheidewege. Er weiß: vor ihm liegt ein Großes, das er ergreifen möchte. Aber hat er auch die Kraft dazu? Das Selbstvertrauen, das er sich in Berlin mühsam errungen hatte, fühlt er wankend werden, und er fragt sich: was bedeut' *ich* hier? Die Furcht Tassos »ein Widerhall, ein Nichts, sich zu verlieren«, war wie ein Alpdrücken auf seiner Brust gelagert, wie er bekennt. Der nächste Morgen jedoch brachte schon Aufschwung und Befreiung. »Der Sonntag — Frühlingsanfang und Jean Pauls Geburtstag — sagte wie jene hohe Prinzessin zu mir: Vergleiche dich, erkenne was du bist«. Cornelius ist auf die Altenburg eingeladen zu einer jener Matineen, wie sie Liszt allsonntäglich mit seinen Schülern und Freunden abzuhalten pflegte. Außer älteren Komponisten traf er dort die drei Unzertrennlichen, wie sie damals hießen, Raff, Bülow, Joachim, daneben einen Mann, der ihn besonders anheimelte, weil er ihn aus den Reden seines Oheims bereits kannte und liebte, den Maler Friedrich Preller. Liszt spielte mit Joachim und Coßmann zusammen ein Trio von César Franck. Cornelius wurde gleich sehr weich und weihevoll gestimmt, wie das Tagebuch in einigen feierlichen Sätzen berichtet. »An Liszts Seite sitzend, denn er hatte mich das Blatt umwenden lassen, wie ich ihm in die Noten und auf die Finger guckte — reckte sich mein Enthusiasmus wie ein Efeugewächs — nennt es nur immer eine Schmarotzerpflanze — um den lieben großen Künstler herum. — Das sind doch gewiß die seligsten Augenblicke für viele unter uns Menschen, wenn die kleinen Spitzen und Waffen, mit welchen wir fortwährend im Innern gegen das Eindringen des Mächtigen und Großschönen gerüstet sind — aufhören zu kämpfen, und wenn nun irgendein neuer Abglanz des ewigen Lichtes wie ein gewaltiger Strom in uns dringt — und aus unserer guten lieben Seele alles Trübsal und Alltagsgerätsel wegspült und sich lindernd über die Schwielen so vieler Leiden legt — so daß unser Herz doch auch als ein Stückchen des Ufers sich fühlt, in dessen Fluten sich die Sterne des Himmels spiegeln.«

Abgesehen von einer kurzen Wiedergabe von Liszts Bemerkungen über César Franck schweigt das Tagebuch sich aus und hört nach einem kleinen Capriccio über die Schreibfeder auf. Cornelius war im übrigen, erfüllt von den



Meine Weltanschauung, mein Welt-
gefühl in dramatische Formen zu fassen, ist der tiefste Trieb meines
Innern, an dessen vorgezeichneter Ausbildung mich nur bisher
vielleicht ein Mangel an Energie, Ungeschick, ein zu geringes
[illegible] Selbstbewußtsein welches meinem Wesen [illegible] [illegible]
gehindert hat

Peter Cornelius
(geb. 24. Dezember 1824)
und ein Teilstück aus einem seiner Briefe



Chinesisches Orchester

Weimarer Eindrücken, sehr schreibselig. Ein Notizbuch dieser Zeit verzeichnet 26 abgesandte, meist nach Berlin gerichtete Briefe, die jedoch alle verschollen sind. Am schmerzlichsten empfindet man den Verlust der Briefe an die Oheime, besonders denjenigen an den Maler, von dem die kleine Autobiographie spricht, die das Ergebnis dieses für Cornelius denkwürdigen Tages folgendermaßen zusammenfaßt: »Selten ist dem Kunstbeflissenen die freie Selbstbestimmung über Wandern und Bleiben verliehen. Die trockene Scholle umzieht ihn oft mit jenen lockenden Silberfäden, die selbst zu Eisenstangen werden können. Diesmal aber, nach Weimar, ging ich ganz aus freiem Antrieb, mit der Idee, daß es nur ein Ausflug werden sollte. Ich wollte endlich Wagners Werke selbst einmal hören, mit mir selbst darüber ins Reine kommen. Ich wollte sodann von Liszt als einem über alles Kleinliche erhabenen Künstler und Menschen, mir ein freies Urteil über meine Studien ausbitten, was ich in Berlin nicht erlangen konnte von Leuten, die in Rücksichten verbissen waren. Das erhabene Kunstleben und Kunsttreiben, das mich dort wie mit einem Zauberschlag berührte, entschied mich augenblicklich dahin, nicht nach Berlin zurückzukehren, sondern, wie mir es auch ergehen möge, aufs neue anzufangen, Kunst zu lernen und wo möglich, früher oder später, diesem Kreis anzugehören. Wäre doch der Brief noch aufzufinden, in welchem ich meinem großen Vetter auseinandersetzte, warum ich nicht nach Berlin zurückkehre, ich glaube, er dürfte mit Recht ein echter Künstlerbrief heißen.«

Gerne wüßte man, welche Kompositionen es denn waren, die Cornelius als Proben seines Wollens und Könnens nach Weimar mitgebracht hat, um sie Liszt zur Begutachtung vorzulegen. Kammermusik war dabei, denn Cornelius erzählt von dem Wonnerausch, seine Versuche von den größten Repräsentanten ihrer Instrumente gespielt zu hören. Es müssen mehrere Werkchen gewesen sein, sicher wohl das Quartett und das Trio aus dem Jahre 1848, von Kirchenmusik gewiß das Stabat mater, vielleicht auch noch Lieder. Liszts Endurteil und Rat lautete, daß sich Cornelius mit aller Entschiedenheit auf die Kirchenmusik zu werfen habe. Dieser nimmt diesen Ausspruch wie ein Orakel an, um so mehr, als damit alte Fäden fortgesponnen werden. »Alles Kokettieren mit anderen Richtungen hört auf, und ich danke Gott, daß ich noch nicht zu alt bin, um auf diesem *einen* Felde etwas Tüchtiges vor mich bringen zu können«, schreibt er geradezu erleichtert an seinen Bruder.

Merkwürdiger als diese Unterwerfung und Beschränkung auf ein schon befahrenes Geleis ist das andere Ergebnis, das der Verkehr mit Liszt hervorbringt. Cornelius will um keinen Preis mehr nach Berlin zurück. Von der Höhe der Altenburg aus erschienen ihm seine dortigen Lebenskreise als »Winkelverhältnisse«, in denen er in hemmender und niedriger Behaglichkeit bisher gelebt. Den zerteilenden Eindrücken, die die Stadt und seine Stellung in ihr mit sich bringt, will er sich durchaus entziehen. Er will ganz und gar Weimaraner werden. In späteren Briefen ist die Rede von der neuen Welt der

Kunstanschauungen, die aus dem Wogengewirr verschiedenartigster Eindrücke nach und nach vor ihm aufgetaucht sei und Gestalt gewonnen habe — jedenfalls empfand Cornelius im tiefsten Sinne die Worte des Faust: Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag.

Die Tatsache, daß Cornelius mit Berlin alle Brücken abbrach und nicht einmal mehr den Fuß dahinsetzte, um sich zu verabschieden, ist im höchsten Grade erstaunlich. Und die Berliner, Verwandte, Freunde und Bekannte, konnten sich denn auch gar nicht genug darüber erstaunen. Ihr Wortführer war der Musikverleger Schlesinger, der sich in langen Reden und Rügen erging. Er hielt Peters Fortbleiben von Berlin, wo er doch eine auskömmliche Stellung gehabt habe und von vielen Gönnern und Schülern geachtet und geliebt worden sei, für ebenso tollkühn wie töricht. Cornelius folgte hier wie auch sonst seinem Dämon, wie er's zu nennen pflegte. Auch wies er gern auf das Wort Schillers: Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme. Er tat jenen Sprung ins Ungewisse nicht blindlings, er wußte sehr genau, was er damit wagte. »Wahrlich, es war kein kleiner Schritt,« heißt es in einem späteren Brief an die Mutter, »möchten jene, die mir mit Recht viele und große Fehler vorwerfen, doch nur denken: Siehe, er hat sich mutig in die Wellen gestürzt und er schwimmt.«

Den Außenstehenden und nüchtern Erwägenden *mußte* Cornelius und sein »Aufgeben des festen Punktes« unbegreiflich erscheinen. Ja, wenn er, Berlin meidend, in Weimar geblieben wäre. Aber das getraute er sich gar nicht. »Den Wunsch, in Weimar zu bleiben,« schreibt er, »hatte ich, die Unmöglichkeit einsehend, mich bei einem so gesteigerten Kunstleben entsprechend nützlich zu machen, gar nicht auszusprechen gewagt.« Also: Nur um »ideell« dem Kreise Liszts anzugehören und sich im Sinne seines neuen Meisters in der Kunst zu vervollkommnen, geht er neuer Lebensnot entgegen. Sicherlich ein heroischer Zug. Zunächst zieht er sich, dem Dunstkreise Weimars nahebleibend, Anfang April nach Bernhardshütte im Thüringer Wald zurück. Dort war sein Schwager Ingenieur. Von seinen Geschwistern eingeladen, lebte er sorgenfrei, aber doch immer mit dem Druck, sich nichts verdienen zu können. Er machte sozusagen neue Schulaufgaben zuhänden seines Lehrers: Eine Messe und ein Domine salvum fac regem, die im Mai vollendet wurden. Es folgte eine kirchliche Feier über den Cantus firmus, ein Tu es Petrus, und ein geistliches Lied über die Seligkeiten nach eigenem Text. Die beiden letzteren schickte er mit Widmungsworten der Dankbarkeit an seinen Oheim, den Maler, nach Berlin. In acht Vierzeilern werden die Seligkeiten nach Matthäus gepriesen, die letzten Zeilen wenden sich an Peter Cornelius selbst mit den Worten:

Selig ist auch dein Beruf,
Daß dich Gott so freudig machte,
Nachzudichten was er dachte,
Nachzuschaffen was er schuf.

Die Musik dazu ist verschollen. Im Spätsommer fügte Cornelius seinen Arbeiten ein neues Domine für Solo, Chor und Orchester hinzu. Von diesen Werken haben sich nur die beiden Domine-Chöre erhalten. Die Messe reichte er bei einem Wettbewerb in London ein, das erste Domine bei einem solchen in Liegnitz, beide Male nur mit dem Erfolge, daß die Kenner ihm Beifall zollten. Fleißige Studien der Werke alter Meister gehen nebenher. Auch die weltliche Musik fehlt dabei nicht. Die Partitur des Tannhäuser, die er sich bei Hans v. Bülow geliehen hat, studiert er mit solchem Eifer, bis er sie in- und auswendig kennt.
Im September nach getaner Arbeit begibt sich Cornelius, einer Einladung Liszts folgend, nach Weimar, um sich mit dem Meister auszusprechen und ihm seine Kompositionen vorzulegen. Succès d'estime, heißt es in der Autobiographie. Eine spätere Tagebuchstelle ergänzt: »Liszt sowie Bülow und Joachim blieben nicht unempfindlich für den in diesen Werken fühlbaren Eindruck, den Weimar auf mich gemacht hatte.« Dieser Eindruck wird nun erweitert und vertieft im Verkehr mit den Kunstgenossen. Der Kreis, der sich um die Altenburg bewegt, wirkt so magnetisch, daß Cornelius statt der geplanten zwei Tage achtzehn bleibt und wie er gesteht, die ganze Zeit wie in einem Rausch verlebt. Es war der tägliche Verkehr mit einer Gruppe auserlesener Naturen, der ihm wie ein Zaubertrank mundete. Da war vor allen die Fürstin Wittgenstein, der Cornelius, auf der Altenburg wohnend, zum ersten Male nähertrat. Mehr als der polnische Charme, der so viele bestrickte, war es die Liebesfähigkeit dieser Frau, ihr Wille, alles für Liszt zu opfern, was in Cornelius sofort eine unbegrenzte Ergriffenheit weckte: Seine schier überschwengliche Begeisterung ist ihm natürlich von Liszt eingepflanzt worden. Die Hingebung des Schülers an den Meister war so groß, daß er dessen hohe Freundin abgöttisch verehrte. An Verehrung fehlte es nun der Fürstin gewiß nicht. Ein großer Chor spricht aus den Briefen, die an sie gerichtet sind, Zeugnisse der Dankbarkeit für das Wohlwollen, mit dem diese Frau auf die Interessen aller einging. Und doch für die Person und das Schicksal der Fürstin hatte niemand so ungeheuchelte Teilnahme wie Cornelius. Er war vielleicht der Einzige, der ihr unbedingte Treue hielt, weil er den echten Kern ihres Wesens erkannt zu haben glaubte und sich durch die Auswüchse der Schale nicht beirren ließ. Unter den Gästen, die zum Diner auf die Altenburg kamen, befand sich damals Frau Franziska v. Bülow, die Cornelius ebenfalls zeitlebens sehr hochhielt, ja in den Münchener Tagen kam es zu einer gewissen zutraulichen Zärtlichkeit von der Art, wie sie der Sohn einer Mutter entgegenbringt. Die dritte im Bunde war Bettina v. Arnim. Mit ihren Töchtern Armgart und Gisel wohnte sie im »Elefanten«; und zwischen diesem Gasthaus und der Altenburg pendelte Cornelius mit den übrigen Kunstgenossen in Verzückung hin und her. Bettina hat es ihm besonders angetan. Er war für alle ihre wunderlichen Einfälle stets zu haben und, auch Bettina enthusiasmierte sich für Cornelius. Während Bülow sich zu Armgart hinge-

zogen fühlte, war Cornelius von Gisel bezaubert. Ob von Liebe gesprochen werden kann, ist fraglich. Keinesfalls ist zwischen beiden etwas davon laut geworden. Cornelius lebte in harmlosem Verkehr auf romantischen Ausflügen in die Umgebung und bei musikalischen Zusammenkünften besonders in Joachims Wohnung. Gisel hatte immer das Bedürfnis Leiterin und Lenkerin zarter Männerseelen zu sein. Bekanntlich hielt sie jahrelang Joachim in ihrem Bann. Mit Cornelius scheint sie sich flüchtiger abgegeben zu haben, wie auch seine Bezauberung nur eine flüchtigere gewesen zu sein scheint.

Auch in einem anderen Kreise, der sich mit dem eben erwähnten vielfach berührte, wurde Cornelius damals heimisch: bei dem Maler Friedrich Preller und den Seinen. Preller war außer Genast der einzige von den in Weimar Eingesessenen, der zu Liszt und der Fürstin gesellschaftliche Beziehungen unterhielt und sich auch für die Zukunftsmusik begeisterte. Freilich waren es mehr poetische Beweggründe gewesen, die den Maler in die Kunstwelt Wagners führten. Die Stoffe und die Stimmung der Musikdramen zogen ihn an, die Wartburg und vor allem der »Holländer«, der ihn an seine norwegischen Fahrten erinnerte. Und wenn er den Cellini liebte, so geschah es hauptsächlich deshalb, weil er ihn in sein über alles geliebtes Rom versetzte. Nichtsdestoweniger war Preller auch ein Freund der alten klassischen und absoluten Musik. Die besten Musiker waren Freunde des Hauses, allen voran Joachim, der sich durch sein Wesen und Spiel die Herzen gewann. Die Jugenderinnerungen Friedrich Prellers des Jüngeren sind eine aufschlußreiche Quelle. Der junge Hans v. Bülow wird schon damals von Preller aufs höchste gepriesen. »Außer von Liszt selber,« schreibt Preller, »hatte ich niemals Beethoven so großartig spielen hören als von Hans v. Bülow ... Dabei kamen wir ihm aber persönlich nicht besonders nahe, viel näher standen uns Cornelius und Joachim, der bei sich jeden Sonntag früh kleine Konzerte veranstaltete . . . Bei meines Vaters Liebe zur Musik war es natürlich, daß es den jungen Leuten selbst große Freude machte, ihm öfters vorzuspielen und vorzusingen. Da ist denn in der Dachstube des Jägerhauses gar oft Musik gemacht worden, um die uns heute noch so mancher Fürst beneiden würde. Cornelius und Joachim spielten wiederholt zusammen, Pruckner spielte Lisztsche Rhapsodien mit einer ganz außerordentlichen Meisterschaft . . . Hans v. Bronsart war ein gern gesehener Gast . . . Einen geradezu uns alle bezaubernden Eindruck machte ein junger Pole, Leopold Damrosch, ein Geiger ersten Ranges, ein Mann von seltenster Noblesse des Geistes, von idealstem Sinn und nie ermüdender Begeisterung, von einem Fleiße, der ohne Beispiel war . . .«

Die Lisztianer sind also alle bei Preller Hausfreunde. Außer ihnen traf man dort Persönlichkeiten, die einen geheimnisvoll anziehenden Schimmer um sich verbreiteten, weil sie Goethen noch nahegestanden hatten. Man sprach von dem Großen mehr wie von einem Abwesenden, weniger wie von einem Toten. Da war Goethes letzter Sekretär, Christian Schuchardt, da war die Malerin

Luise Seidler, die von dem Verewigten so Vieles zu erzählen wußten. Die Gemmenschneiderin Angelika Facius und die Blumenmalerin Franziska Schultze, besonders die letztere, sind hier zu nennen, weil sie Cornelius mannigfach gefördert haben. Noch verschiedene andere Freunde, die in der Folgezeit für ihn von Bedeutung wurden, verdankt Cornelius dem gastfreundlichen Hause: vor allen den vortrefflichen Hermann Wislicenus, der im Jahre 1856 aus Italien zurückgekehrt, eng zu Preller hielt, ferner James Marshall, den Sohn des Chatulliers der damaligen Erbgroßherzogin Sophie, dem später rühmlich bekannt gewordenen Maler, und auch den größten unter ihnen, Bonaventura Genelli, lernte er durch Preller kennen. Während Joachim sich mehr zu Meister Preller hielt, huldigte Cornelius von Herzen der Meisterin, wie sie allgemein genannt wurde. Sie war bekanntlich eine Jugendliebe des Malers aus seiner Studienzeit in Antwerpen: nach achtjährigem Harren hatte er sie im Jahre 1834 heimgeführt. Die Seele des Hauses, ein Engel von Güte und Anmut, ward sie für Cornelius das Ideal weiblicher Hingebung in der Ehe, zu dem er wie anbetend aufsah. Als sie zehn Jahre später starb, trauerte er um sie, als wäre ihm ein Glied der eigenen Familie entrissen worden, und einer seiner ersten Gänge, wenn er wieder nach Weimar kam, war zu ihrem Grabe, um es mit ihren Lieblingsblumen zu schmücken. Wie ein Enkel stand Cornelius mit der alten Schwiegermutter des Malers, der Frau Erichsen; sie war erfüllt von alten Seemärchen und Freibeutergeschichten, die ihr Mann, ein geborener Flensburger, von seinen Fahrten als Kapitän mitgebracht hatte, und fand in Cornelius einen begierigen Zuhörer. Dieser hatte zeitlebens ein besonders herzliches Verhältnis zu älteren Frauen, sie heimelten ihn an, weil er bei ihnen der eigenen Mutter gedachte, und er war bestrebt, ihnen lauter Liebes zu erweisen. Auch Frau Erichsen betrauerte er kindlich. Die Liebe, die ihm von Prellers entgegengebracht wurde, lohnte er dadurch, daß er sich der Söhne herzlich annahm. Er wanderte viel mit ihnen und war ihnen ein vollkommener Freund, der Altersunterschied von mehr als einem Jahrzehnt trennte sie nicht. Friedrich, der angehende Maler, war sein besonderer Liebling.

Mit den drei Trabanten Liszts befreundete sich Cornelius erst eigentlich in diesen Wochen. Am meisten fühlte er sich zu Hans v. Bülow hingezogen, dessen tolle Sprünge er nicht immer mitmachte, dessen großes Herz jedoch — mehr noch als sein großer Verstand — ihm zeitlebens Bewunderung abgewann. Eine Briefstelle bezeichnet die Beziehung einmal sehr bestimmt, etwas kühl zwar, aber klar mit diesen Worten: »Hans v. Bülow ist ein Mensch, den man so achten muß, daß etwas Liebe sich immer aus dieser elektrischen Achtungsluft entzünden kann.« Zu Joachim hatte Cornelius ein herzlicheres Verhältnis, als man gemeinhin annimmt. Ja, er hing so an Joachim, daß er ihm nach dem Bruche mit Liszt über die Kluft hinweg gern die Hand gereicht und fernerhin zu ihm gestanden hätte; doch lehnte Joachim dergleichen ab. Dessenungeachtet ließ sich Cornelius die Erinnerung an die Zeiten der Freundschaft nie-

mals trüben. Auch mit Raff stand er sich gut, er verehrte den großen Techniker, der er war, sowie den Mann von Charakter. Wenn er ihn später — nach Raffs Abfall von Liszt — leichter aufgab als Joachim, so lag das daran, daß seine Natur und die Raffs grundverschieden waren. Raff war vorwiegend Verstandesmensch, wie er denn auch in seiner Kunst als Formalist beurteilt werden muß. Etwas Schulmeisterliches in vielfacher Beziehung lag in seinem Wesen, das ihn wenig liebenswert erscheinen ließ. Cornelius, der Menschen und Dinge von ihrer besten Seite zu nehmen wußte, wurde auch einem Manne wie Raff durchaus gerecht, zu einer Entzweiung ist es nie gekommen, ebensowenig freilich zu einem Zusammenschluß. Beider Lebenswege trennten sich übrigens bald.

Angesichts dieses angeregten Lebens mit so vielen bedeutenden und wertvollen Menschen ist es auffallend, daß wir Cornelius plötzlich ihnen entrückt und aus dem neuen Paradiese der Genialen, das Weimar bedeutete, nach Soest in Westfalen verbannt finden. Peter hatte einen Mentor, der es sehr gut mit ihm meinte, doch manchmal allzu strenge, ja pedantisch mit ihm verfuhr: das war sein Bruder Karl, damals Professor der Geschichte in Breslau. Er fand, daß das Bummelleben in Weimar, so interessant es auch sein mochte, den Bruder wenig fördere. Er verschwor sich deshalb mit Liszt und verfügte, daß Peter sich in einer katholischen Stadt niederlassen müsse, wo er, umgeben von katholischen Persönlichkeiten und Interessen, zum Meister der Kirchenmusik in stiller Beschaulichkeit sich entwickeln sollte. Darauf bezieht sich eine Stelle in einem Briefe von Liszt an Cornelius: »Nous avons causé avec Monsieur votre frère de votre *vocation* pour la composition de musique religieuse-*catholique*. Il entre parfaitement dans cette idée et vous prêtera aide et assistance pour la réaliser dans les conditions extérieures qui vous seront favorables. Münster, Cologne et Breslau nous semblaient les trois points indiqués quant à présent, où vous rencontrerez le moins d'obstacle à établir votre réputation et à prendre position ...«

Soest wurde gewählt, weil dort die Brüder Freunde hatten, die für Peter sorgen konnten. Zum ersten Male wieder in einer katholischen Stadt, genoß Peter, der immer tief religiös, aber nicht immer kirchlich gesinnt war, die Wohltaten und die Zauber des katholischen Kultus. Er spinnt sich in die Interessen der klerikalen Kleinstadt ein, schreibt in Erinnerung an Weimar, durch das er sich reich an Begeisterung und Mut geworden fühlt, seine Messen, wie ihm Liszt anbefohlen, und verschließt sich gegen die Sirenenstimmen der Altersgenossen, die ihn nach Weimar locken wollen. O kehr zurück, du teurer Sänger! ist das Leitmotiv dieser Briefe. Cornelius bleibt fest wie ein braver Schüler, der erst seine Aufgaben fertig machen muß. Anfang März begibt er sich wieder auf die Altenburg zu Besuch, um einen geistigen Erfrischungstrunk zu tun und dem Meister seine Arbeiten vorzulegen. Liszt gesteht ihm Stil zu und ermuntert ihn, auf der Bahn fortzuschreiten. Mehr als die Kirchenmusik verfängt jedoch bei ihm ein kleines Männerterzett, das, noch in Berlin

entstanden, den Singsang der alten Oper parodierte: Der Tod des Verräters. Er führte das Werkchen dem Meister in einer glücklichen Stunde vor und dieser entschloß sich sofort, es in einem Hofkonzert zum besten zu geben. Was Cornelius mehr beglückte, war Liszts Lob an und für sich. »Wenn Du gehört hättest,« schreibt er an die Mutter, »wie der Tod des Verräters bei Liszt aufgenommen wurde und wie enthusiastisch er selbst den ersten Tenor mitsang, und wie es dann im Jubel noch einmal gesungen wurde, Du hättest große Freude gehabt.« Merkwürdig bleibt dieses Intermezzo deshalb, weil hier ein individueller Humor zu seinem Rechte kam. Hätte Liszt tieferes Verständnis für den Humoristen in Cornelius gehabt, er würde ihn auf diesen Weg der Komik verwiesen haben, doch Cornelius fand ihn auch ohne Liszt wieder.
Da er in Weimar noch nicht festen Fuß fassen konnte und fürchten mußte, Liszt zur Last zu fallen, zog sich Cornelius in die Heimat zurück. Zuerst nach Mainz, dann nach Wallerfangen an der Saar, wo er bei Verwandten gastliche Aufnahme fand. Er gab Musikstunden und gewann neue Freunde, in deren Umgang verschiedene Gedichte und Musikstücke entstanden. Von der ersehnten Vereinigung der Musik und der Poesie, von dem Momente, wo sich nach langem Ringen die beiden Himmelsmächte des Tones und der Sprache zu lieblichem Bunde vereinigten, legt die autobiographische Skizze Zeugnis ab: »Weit, weit von Weimar find ich ein freundliches Asyl in einer kleinen Stadt an einem kleinen Strom — ein Nebenfluß, wie ich eben ein — Nebenmensch bin. Da ist in den schönen Kreisen, in denen ich sehr gütig aufgenommen war, eine junge Dame, die spielt sehr schön Klavier, singt auch sehr schön dazu. Der wollt' ich denn später vom Land aus, eine Artigkeit erweisen, mich wohl auch ein wenig zeigen. Da schrieb ich ihr sechs kleine Musikbriefe. Jedes Lied durfte nicht größer sein, als es sich grade auf den Briefbogen schreiben ließ. Der Dichter in mir war unter großen Wehen geboren; der Musiker war ein Angstkind von jeher; da kam aber nun das Glückskind, das von beiden das Beste hatte und mit freiem künstlerischem Gebaren in die Welt lachte. Das war der Dichter-Musiker. Mein Opus I war da.« Es enthielt die Lieder: Untreu, Veilchen, Wiegenlied, Schmetterling, Nachts, Denkst du an mich.
Nach Wochen stillen Schaffens eilte Cornelius an die Seite seines geliebten Liszt, der seine Getreuen beim Karlsruher Musikfest um sich haben wollte: denn es war eine Parade der Zukunftsmusik. Auf dieser Reise muß es gewesen sein, daß Liszt und die Seinen der Aufführung einer sogenannten Türkenoper beiwohnten, wie sie damals auf den deutschen Bühnen häufig waren. Wenigstens nennen sich die Kunstgenossen seitdem mit Namen, die auf irgendeinem alten Theaterzettel einmal wieder ans Licht kommen mögen. Liszt heißt fortan Padischah, das ist Sultan oder Kalif und jeder seiner Jünger Murl, was im engeren Sinne Leibgardist, im weiteren modernen Teufelskerl oder Antiphilister bedeuten dürfte. Cornelius verzeichnet elf Murls in seinem Notizbuch. Joachim führt beispielsweise den Beinamen Ali Pascha, Eduard Singer Seld-

schuk Murl. Cornelius gar ist Murl Seraskier, das heißt Hauptmann der Murls. Daß er, wenn nicht der Jüngste, so doch der Letzte, der sich dem Kreise zugesellt hatte, zu einem solchen Ehrennamen gelangt ist, bleibt auffallend — gleichviel! Wenn das Ganze auch nur ein Scherzspiel war, so hat es doch dazu beigetragen, den Esprit du corps zu heben. Oft heißt es in den Briefen Liszts und anderer, wenn irgendeine künstlerische Angelegenheit durchgesetzt werden sollte, da müssen ein paar Murls vorgeschickt werden, oder: Der und der Murl eignet sich dazu am besten. Für den Biographen hat dieser orientalische Mummenschanz noch eine tiefere Bedeutung insofern, als in dieser Richtung die Anregung zum Barbier von Bagdad liegen dürfte, über dessen Ursprünge wir sonst nichts Genaueres wissen.

Mit Sechsen der Murls, nämlich mit Bülow, Cornelius, Joachim, Pohl, Pruckner und Remenyi, die alle miteinander Brüderschaft tranken, unternahm Liszt eine Fahrt nach Basel, zu dem aus Deutschland verbannten Richard Wagner. »Die siegestrunkene Posaunenmelodie aus dem Vorspiel zum dritten Akt des Lohengrin sangen wir dem ersehnten Meister entgegen, als wir im Künstlerextrazuge den Verbannten in der Schweiz aufsuchten«, schreibt Cornelius in seinem späteren Lohengrinaufsatz. Die Begrüßung fand bekanntlich am 6. Oktober im Hotel zu den drei Königen statt. Am nächsten Tage traf noch die Fürstin Wittgenstein mit ihrer Tochter Marie und deren Vetter Eugène ein, und dieser freudig bewegten Versammlung las dann Wagner aus seiner Nibelungendichtung vor, gab auch einiges von der Musik zum besten. Liszt erfüllte einen sehnlichen Wunsch Wagners und spielte die große B-dur-Sonate op. 106 von Beethoven, was auf alle wie eine Offenbarung wirkte. Im übrigen bildeten natürlicherweise Wagners Hoffnungen, seine Amnestie und die Aufführung des Ringes, den Gegenstand der gemeinsamen Unterhaltung. Inwieweit sich Cornelius schon damals Wagner näherte, ist unbekannt. Genug, daß ihn die Erlebnisse dieser letzten acht Tage so mächtig ergriffen, daß er sich entschloß, ein ganzes Buch darüber zu schreiben, worin er neben einer Schilderung der Personen und Begebenheiten in Karlsruhe und Basel hauptsächlich für die drei großen Meister Berlioz, Wagner und Liszt eintreten wollte. In erster Linie allerdings möchte er für Liszt kämpfen und unter des Meisters Augen seine Waffen schmieden. Liszt reicht ihm hilfreich die Hand dazu. Am 4. November übersiedelt Cornelius nach Weimar, um fünf Jahre dort zu bleiben und sein Schicksal zu erfüllen. Damit vollzieht er endgültig seinen Anschluß an die Zukunftsmusik.

AKTUELLE OPERNFRAGEN

VON

HANS SCHORN-KARLSRUHE

Wieder zeigt sich heute einmal, daß die Oper sich zurückentwickeln will, um vorwärts zu kommen. Man vergißt das leicht und spricht lieber von einer Anarchie im modernen Opernschaffen, man schimpft über neueste Kunstgesetze, die für tausendundein Talente zum höchsteigenen patentierten Gebrauch hergerichtet und geräuschvoll propagiert werden, gerade als ob dieser gegenwärtige Fieberzustand nicht der entscheidende Punkt des Augenblicks wäre und auch nichts absolut Neues in der Geschichte der Oper selbst, die nur scheinbar eine langsame Evolution ihrer einzelnen Elemente darstellt. Ohne solch plötzliche Revolutionen, deren Stärke es ist, für vielleicht aussichtslose Ziele zu kämpfen oder für angebliche Wahrheiten, die vielfach schon morgen als Falschheiten erkannt werden, hätten wir überhaupt nie etwas über die Wesenheit der Oper erfahren; denn nur in Zeiten der Krise besinnen wir uns auf die ureigensten Gesetze, durch die sie ihre Rotationsfähigkeit um die eigene Zentrale, um den an sich zwitterhaften »Begriff« erlangt, sonst plätschern wir gemütlich in der opernhaften Aufmachung weiter, die uns etwa ein Händel, ein Gluck, ein Mozart und endlich ein Richard Wagner hinterlassen haben.

Auf die überschwenglichste Bayreutherei der letzten Jahrzehnte ist momentan eine Wagner-Baisse gefolgt, eine große Tradition geht langsam zu Ende, weil sie nicht mehr als der lebendige Geist der Zeit empfunden wird. Alle Lektionen über Gattung und Tendenz des Wagnerschen Musikdramas, das doch selbst einmal fortschrittlichstes 19. Jahrhundert war, täuschen nicht über den wahren Sachverhalt: Bei der von der Jüngstvergangenheit insgesamt inszenierten Überwindung Wagners handelt es sich weniger um das Niederringen eines Herkules, der dem einen oder anderen vielleicht allzulang geherrscht haben mag, nein, der Einschnitt war notwendig und der angebahnte Gestaltwandel ist nur deshalb zukunftsreich, weil man immer noch das Genie achtet und Wagner durchaus nicht als Widersacher ansieht, aber doch sich bewußt ist, daß die Zeit der verminderten Septime — als wesentliches Symbol der Wagnerschen Kunstsprache — ebenso endgültig vorüber ist wie die hinter seiner Erlösungstheorie lauernde Ethik, zu deren Moral die schöpferisch arbeitenden und ernsthaft schaffenden Gehirne der Gegenwart keinen ideellen Kontakt mehr finden können. Es ist eben die berüchtigte Sackgasse, aus der wir endlich heraus müssen, sei es nun, daß entsinnlichte Romantik das nächste Ziel wäre, oder auch Rückkehr zum Barock, das wie die Händel-Renaissance neben anderem zeigt, jetzt wieder augenfällig in Mode kommt. Mit anderen Worten: Man meint, daß trotz Wagner eine Oper möglich sein müsse und

denkt wieder an eine problemfreie Kunst an Stelle aller problematischen Versuche und philosophieschwangeren Weltthesen. Allerdings hat man noch nichts annähernd Gleichwertiges aufzuweisen. Wenn aber die Produktivität einer Zeitspanne wie im Fall Wagner restlos erschöpft ist, dann muß stets erst eine kritische Epoche die faulgewordenen Fundamente durch neue ersetzen, und wieder einmal bestätigen unsere Tage die alte Schulweisheit, daß schöpferische Epochen zunächst durch kritische Episoden voneinander getrennt werden. Wir stehen mitten in der Krise drin, man sollte deshalb nicht gleich von Merkmalen des künstlerischen Verfalls reden, sondern viel mehr im gegenwärtigen Treiben der Jungen und Jüngsten, auch wenn sie sich sozusagen noch hemdsärmelig auf der Bühne balgen, schon den Glauben an das Künftige suchen, man sollte den unleugbaren Knick, der überdies durch die ganze europäisch-deutsche Musik geht, nicht den »Repräsentanten der Entartung« in die Schuhe schieben, sondern positiv wie negativ gewendet wenigstens immer prinzipiell anerkennen, daß der Künstler und in erster Linie der Musiker, sofern er nicht von vornherein zu den Epigonen zählen will, aus seiner Zeit und für seine Zeit schafft. Unsere eigene Not spiegelt sich in seinem fragmentarischen Schaffen, seine noch so problematisch gebrochene Stimme ist letzten Endes Ausdruck unserer eigenen Unvollkommenheit, stärkste Exaltation unserer persönlichen Schwäche. Und doch leben auch wir von der Sehnsucht an eine im Selbstbewußtsein treu behütete Erfüllung, gleichnisstark sind wir der innersten Überzeugung, daß nach allen Auslöschungen der Seele, nach bitteren Enttäuschungen und furchtbaren Entgleisungen wieder Tage der Sonne kommen müssen. Es wird auch in der Kunst, so peinlich ihre historische Wahrheit heute sein möge, nicht anders sein!
Kehren wir jedoch zum Kardinalpunkt zurück, zur Gegenwartsfrage der Oper, über die man so viel räsoniert, nur weil sie von der antiquierten Tradition los will, aber in ihren Massen und Maßen noch des selbstherrlich sicheren Führers entbehrt, denn Leute mit den Anlagen eines Herkules sind wirklich selten. Von dem ringenden Leben, das sich trotzdem allüberall zeigt, von den veränderten und verjüngten Stil- und Spieltendenzen ist allerdings in den grausam charakterlosen und gestaltlosen Spielplänen so mancher Bühne noch nicht viel zu merken. Aber auch das ist Symbol eines in Zwiespalt geratenen Vierteljahrhunderts; das äußere Erschlaffen der Lebensspannung zeigt hier in der automatischen Abwehr des Neuen wie dort im Konzertsaal der Widerspruch gegen jede Erschütterung des diatonischen Fundaments recht deutlich, daß wir an einem wichtigen Zweifelspunkte stehen, daß das erkenntnismäßige Ringen um den Grundbegriff »Oper« nicht abgeschlossen ist. Wenn unsere Opernhäuser noch genau wie in der ehemaligen Hoftheatersphäre die jüngste Produktion des Landes meiden und allerhöchstens sich den Zufallstreffern einiger moderner Kassenstücke zugänglich erweisen, so täuschen sie aus sehr begreiflichen Gründen eine selbstzufriedene Ruhe am

Opernmarkte vor. Spielpläne, in denen aus der Klangsphäre der Klassik und Romantik z. B. Mozart, Wagner und seine Nachfolger Strauß und Pfitzner allein das große Wort führen, sind aber nicht Ausdruck des Zeitwillens, daher hat auch der verdächtige Spanier Don José Maria Borrico unrecht, wenn er nach einer längeren Reise durch Deutschlands Opernhäuser ironisch etwa so resümiert: »In der deutschen Musik bilden Richard Wagner und Franz Lehár die bei weitem beliebtesten Hauptpfeiler.« Das ist nach dem Geschmack derer gesprochen, die sich von der unmittelbar voraufgegangenen Anschauungsweise nicht emanzipieren können, das ist die Meinung von gestern, also die Ansicht jener Philister, die eine Entwertung des Pathetischen jetzt ebensowenig zugeben würden wie die prinzipielle Behauptung, daß die Geschichte der Oper uns bis heute nur empirische Tatbestände geliefert, aber keine endgültigen Entscheidungen gebracht hat. Jedenfalls kann kein Theater auf die Dauer von scheidender Romantik und bescheidener Epigonenkunst existieren, so sehr die Direktoren auch den Paradeausstattungen älterer Opern Prioritätsrechte zubilligen und es im ganzen bei platonischen Bekenntnissen an eine großzügige Zukunft der Gattung belassen. Die oft genug behauptete Sterilität unserer Epoche hat vielfach ihren Grund auch darin, daß die Produzierenden selbst die von dem Spanier oberflächlich angedeutete Synthese nicht erkannten und Wagner wie Lehár ihnen um so zweifelhafter erschienen, je mehr es sich bei deren unentwegten Anhängern um ein einfaches arithmetisches Problem drehte. Einerseits wurde mit Hilfe nachkonstruierter Theorien die Wagneroper schulmäßig weitergebildet, andererseits aber der Markt mit oberflächlichen Machwerken überspült, die zu der völlig ausgewogenen strukturalen Definition der von dem jüngeren Lehár wenigstens gepflegten Richtung überhaupt keine Beziehung mehr hatten. Es fehlten tatsächlich Werke, die geeignet waren, einen gewissen Ausgleich und Übergang zu schaffen zwischen den Forderungen eines Publikums, dem in der Mehrzahl das Extrem in der Kunst nun einmal nicht behagt, und den Neigungen der Komponisten, die Anarchistenblut in ihren Adern fühlten. Es gab unentschuldbare Verzerrungen und abgegriffene Banalitäten des einen wie des anderen Typs, man fütterte die Theater viel zu lange mit betrügerischem Wollen und minderwertiger Mentalität, ohne auch nur den Versuch zu wagen, diesen Schattenwerken Erscheinungen von charaktervoll bestimmtem und innerlich begründetem Gegenwartszug gegenüberzustellen und diese beiden Grundmotive und Gegenpole neudeutschen Opernschaffens, wofür Wagner und Lehár immerhin zu gelten hatten, irgendwie ineinander zu verschränken zu einem selbständig neuen Operntypus. Müde Akademiker auf der einen und gewissenlose Praktiker auf der anderen Seite ließen die beiden einst so tragfähigen Säulen wie morschgewordene Stützen auseinanderfallen. Die Tragweite des gegenwärtigen Opernproblems, das ich ebensogut ein Opernelend nennen könnte, erkennt man auch daraus, daß die Theater sich mit solchen Belanglosigkeiten über-

haupt behalfen, wofern sie nicht ganz retrospektiv sich einstellten und den Spielplan »historisch« orientierten, aber die gesellschaftsbildende Kraft des Theaters fast ganz dabei negierten und diejenigen, die trotzdem ernstlich nach neuen Wegen suchten, ihrem Schicksal einfach überließen. Einige mit krampfhafter Schnelligkeit da und dort herausgebrachte Uraufführungen besagten gar nichts, in ihrer Gegensätzlichkeit und Buntwürfeligkeit verwirrten sie eher, als daß sie systematisch aufzeigten, was uns not tat. Es war die Zeit, da der Komponist, der mit einiger Aussicht auf Erfolg aufgeführt zu werden wünschte, oft gegen seine bessere Überzeugung sich an die bestehende Tradition anlehnen und seinen Drang nach Ursprünglichem und Zeitnotwendigem unterdrücken mußte. Grob, aber doch ehrlich gesagt, war das zugleich eine Periode der Pseudokunst; konventionelles, sich dramatisch gebärdendes Poltern beherrschte die Bretter, die die wahrhaft wegbahnenden Meister, etwa ein Schönberg und Strawinskij, nicht betreten durften. Und doch wäre der unschöne Tod der Romantik wesentlich abgekürzt worden, hätte man gerade diese früher zu Wort kommen lassen. Bei uns ist es ja nicht wie im englischen Theater Sitte, daß das Publikum die Richtung angibt, heute z. B. dort die Abschaffung der Tragik fordert und auch durchsetzt. Bei uns müssen sich die Schaffenden zuerst ihr Gehirn zerreiben, um eine Revision überlebter Ideen zu erreichen und die Gattung als solche zu retten, das Publikum läßt es dagegen ruhig zu, wenn die Gattung am eigenen Übergewicht vollends zusammenbricht (nachwagnerische Oper, modernste Operette!), auf der schiefen Ebene weiterrutscht und abwärts bis an den Rand des Verderbens getrieben wird. Es gibt eben hierzulande immer noch zu wenig Idealisten, die ihre Herde auf ungebahnten Pfaden zu hohen Gipfeln führen wollen, und zu viel Realisten, die lieber auf bequem ausgetretenen Wegen bleiben; die Politik der Direktoren, deren Verantwortlichkeit gefordert hätte, zwischen beiden zu vermitteln, versagte vollkommen, sie hielten's mit der altbewährten Opernästhetik, so lange es irgend ging, und sträubten sich gegen alles, was sich mutig zum Vorkämpfer eines Neuen machte und ohne engsten Anschluß an beliebteste und produktivste Träger der Tradition eigenwillig vorstieß. Daß eine Maschinenzeit das Gesicht der Welt gänzlich verändert hat, wurde auf dem Operntheater (wie anders doch im Schauspiel!) überhaupt nicht vermerkt, kaum ein impressionistisches Blinzeln gestattet, ahnungsvolle Leere gähnte in den Spielplänen, während doch schon Wagner geäußert hatte: »Alles beruht in der Kunst auf dem *lebendigen* Beispiel.«

Heute scheint sich die Situation allerdings zu bessern, die größeren Bühnen wenigstens sehen ein, daß sie weiterhin nicht mehr lavieren und so ruhig abwarten können, bis sie mit stark vermindertem Risiko der Entwicklung nachtrotten. Die Präliminarien einer ernsten Auseinandersetzung sind im Gang, Ein-sich-selbst-Besinnen ist immerhin möglich, und die Frage: Wo stehen wir? kann fruchtbar aufgeworfen werden. Man müht sich endlich

wieder, auch die neuartigsten Kräfte aufzuzeigen und dadurch den treibenden, fördernden Kern der jüngsten Bewegung bloßzulegen. Es war überdies höchste Zeit, diesen Sprung zu machen, wir wären sonst in ein bodenloses Loch gefallen. Denn unter das asketische Erlösungsdrama Wagner-Pfitzners ist längst der Abschlußstrich gezogen, die schärfste Begrenzung nach oben erlebte es im »Palestrina«; hier gipfelt Wagners Ideendramatik in endgültig letzter Zuspitzung, aber dies zweifellos erhabene Dokument spekulativer Philosophie wirkt auf alle, die das Bild einer Anderes wollenden Kunst in sich tragen und vor sich Juveniles, nicht Seniles sehen, deshalb so zwiespältig und unproduktiv, weil in diesen Bildern voll tiefster Melancholie dumpfe Menschen in schattenhaftem Land stehen. Gewiß, wir sind zu pietätlos geworden, um dieser gequälten Tonsprache noch irgendwelche überzeitliche Daseinsberechtigung zuzuerkennen, wir fühlen keine wirkliche Potenz mehr in Pfitzners operndramaturgischen Ansichten, die schnurgerade zu einer schwachblütigen und nur noch durch die Eigenart seines dozierenden Vortrages etwas belebten Scheineinheit führen. Er ist ein Muster jenes Präzisionsarbeiters, von dem Fontane bemerkt: »Wer zuviel abwägt, sagt gar nichts.« Für Heroensurrogate ist kein Verständnis mehr in einer Zeit, die moderne Gesinnung an den Platz der sentimentalen Einstellung gesetzt hat und vom Künstlertum insgesamt ein vielversprechendes Werden verlangt. Aber auch die Theateroper von der Art Puccinis und d'Alberts hat ihren höchsten Trumpf ausgespielt; die Gesetze ihrer Wirkung, die geradezu wissenschaftlich, technologisch faßbare Axiome geworden sind, versagen; der infolge des südlichen Einstroms ein paar Jahre äußerlich so wirksame Spieleffekt wird nur noch bei der Menschenschaft des Kino ein größeres Privileg haben, sonstwo ist solch proletarisierter Materialismus zeugungsunfähig und seine Formel allen Peitschenhieben einer sprühenden Regie zum Trotz steinhart. Und Richard Strauß, der sich von der Romantik zum Barock wandte, der soviel Organisches und Mechanisches in seiner Musizieroper zusammenballte? Sein Gesamtwerk ist unleugbar eine geniale Stichflamme; zusehends haben vor allem die späteren Schöpfungen europäische Gültigkeit bekommen und mit ihrem feinliterarischen Zuschnitt auch einen gewissen weltmännisch-verführerischen Einschlag erhalten, der sie kaum in Parallele — oder bestenfalls auf erhöhtem Niveau — zu manchen verstopften Erzeugnissen setzt. Das spezifisch Barocke, bei anderen merklich vulgarisiert, ist darin prätentiös aufgeplustert und ästhetenhaft verschnörkelt. Strauß ist Protagonist eines Zeitstils, der sogar dem altwiener Walzerrhythmus, wenn auch mit nicht ganz argloser Überholung seines Dreivierteltakts, wieder zum Eingang in die Oper verholfen hat. Höchstens volle Verständnislosigkeit könnte mit ästhetischem Augenzwinkern an dieser »Entwicklung« (Synthese Wagner-Lehár!) Anstoß nehmen; leider kommt sie in ihrer tieferen, urgesunden Bedeutung, die zu unserer von souveränem Blödsinn beherrschten und operettenverseuchten Zeit ein wirksames Gegengewicht hätte bieten

können, nicht zu voller Auswirkung, weil Straußens Musizieroper stets mehr musikalische Fantasie zu einem szenischen Vorwand als musikalische Verlebendigung eines dramatischen Impulses bleibt und daher von gar vielen nur als theatermäßig dargestellte Konzertmusik empfunden wird. Oder als ultima maniera eines der Zivilisation verhafteten Feinschmeckers, der verzweifelt, doch vergebens, den Versuch macht, wieder auf Grund, auf Substanz zu kommen.

Das eigentliche Problem des modernen Operngeschehens liegt aber gerade darin, mit dem Einsatz der Person eine neue Natürlichkeit zu erwerben. Das verkennen die, deren Pathos zu gereckt, zu deutlich und sicher und in seiner dekorativen Wirkung resigniert ist, das mißverstehen aber auch Strauß und seine Verwandten, die Witz und Grazie, Satire und Erotik als geschickte Illustratoren und gewandte Zeichner in leichte kapriziöse Musik hüllen und eine bunte Mischung von Ritterlichkeit und Brutalität, von Zynismus und Romantik über die geduldige Bühne jagen. So gelangen wir wohl zu amüsanten Neuerscheinungen wie Volkmar Andreaes »Abenteuer des Casanova«, doch Elementares, das sich zu einer neuen Welt runden könnte, erstickt in der Routine von Tönen. Daß Strauß selbst immerhin auch ein Anfang bedeuten kann und nicht bloß Kulmination seiner Zeit bleiben muß, das beweist die »Elektra«; denn hier ist Umschlag der Quantität in Qualität, Verwandlung eines Negativums in ein Positivum, dessen zuckende Kursivschrift ganz zu entziffern allerdings einer späteren Generation vorbehalten sein dürfte. Auch die Umwertung der Werte, die musikalische Wende, die Wagner in »Tristan und Isolde« vollzog, ist ja erst nachträglich entdeckt worden. Werke von ähnlicher Schwerkraft haben weder Schreker noch Korngold geschaffen; daß das von ihnen erhoffte neugeistige Idol eine Initiative von Belang sei, haben sie selbst schon mit offiziell gehaltenen, in anerkannter Prägung sich gefallenden Opern widerlegt. »Irrelohe« ist ein recht überflüssiges Echo von Einst, die »Tote Stadt« ein erbärmliches Gespensterstück. Wer keine objektive Abhandlung über die Operngeschichte der letzten Jahre schreiben will, sondern von subjektiven Bedingungen ausgeht, um alle die Grundwesenheit der Musik erneuernden Schaffenselemente in ihrem weiterwachsenden Verhältnis zu erkennen, sucht hier vergebens. Ausschlaggebenden Einfluß hatte Schrekers Symbolik des Klangs, insofern sich sein Weg, Wagners Wort-Tondrama mit dem ältesten Kulturgut der Oper zu verschmelzen, ebenfalls ungangbar erweist. Er setzt die Typenreihe der Wagnerianer in etwas modifizierter Art fort, während Korngold dem sensationell angerichteten Theaterstück zuneigt, das hier zudem eine »balkanisierte« Neuauflage erlebt. Mit völkischer Einstellung hat diese Beurteilung übrigens nichts gemein; ich hätte sonst wohl Pfitzner mit den üblichen Lobklischees bedenken und sein nationales Wollen gebührend anerkennen müssen, ich wäre grausigen Realitäten gegenüber dann auch verpflichtet, etwa über Weismanns

»Schwanenweiß«, das die Märchenoper modernisieren will, Günstiges auszusagen. Doch vermisse ich auch darin jede höhere Perspektive, die nur entfernt den Schöpfer einer großen Erneuerung ahnen ließe; auch dieses Werk ist — geschmackvolles — Bruchstück und in vergangenes Musikgefühl versunken. Auf völlig anderer Ebene liegt Zemlinskys tragisches Märchen »Der Zwerg«, schon weil es Mahlers gigantisch-lyrischen Zug und Schönbergs praktische Zersetzung des Harmoniebegriffs der Bühne dienstbar macht und damit für die schöpferische Produktion unserer Zeit fast ebenso aufschlußreich wirkt wie Alban Bergs »Wozzeck« oder Wellesz' »Alkestis«. Doch damit betreten wir den Kreis der wenigen gewichtigen Werke, die dem Banne des Wagnerschen Entwicklungsdogmas glücklich entronnen sind und endlich auch in der Oper eine tiefgreifende musikalische Wiedergeburt erhoffen lassen. Hier sind aber bekenntnisreiche Zwischenwerke um so notwendiger, je stärker dieses spezifisch abendländische Produkt zu erstarren oder mindest einseitig sich festzulegen drohte. Denn es war anorganische Materie ohne rhythmisch-melodischen Urimpuls geworden, das Urthema musikdramatischen Geschehens war erstorben; es vegetierte entgeistet, entseelt, entgöttlicht von der Abneigung der wirklichen Musiker und der dürftigen Liebe des bürgerlichen Publikums; die prismatische Deutungsfähigkeit des Begriffs »Oper«, so vielseitig wie der Liebestrieb, so irrational wie die Religion, war Subjekt ohne Prädikat geworden: denn jeder Opernkomponist verweigerte die Aussage über das Auszusagende oder sagte so unzureichend aus, daß die Entfaltung aller vielleicht keimkräftigen Einzelzüge in der theatertechnischen Schablone erstickte.

Die ganze Labilität, das Schwankende unserer Epoche drückt sich darin aus, daß gegenwärtig Vergangenheit und Zukunft zusammenklingen, daß wir eine Renaissance der Renaissance erleben. Auch in der Musik sucht man produktiven Fortschritt aus Altem, Mittelalterlichem zu gewinnen. Die Vorherrschaft der Harmonie, auf der sich vornehmlich während drei Jahrhunderten auch die Oper aufbaute, ist damit gebrochen, der radikale Bruch mit allen auf die Harmonie sich gründenden Gepflogenheiten, wodurch sich die Oper nun am Anfang des 20. Jahrhunderts fast genau am selben Punkt befindet wie zu Beginn des 17. Jahrhunderts, als sie erstmals in Mode kam, verpflichtet, sie auch sonst aus ihrer Versklavung zu befreien. Tiefster Sinn der Händel-Bewegung ist daher nicht Freude an der Barockoper selbst oder das Verlangen nach einer Rezeption der Antike, sondern an diesem ersten Höhepunkt wollen wir die Wurzeln des musikdramatischen Problems wieder kennenlernen und uns neu orientieren, um daraufhin konstruktiv um eine Etappe weiter zu kämpfen. Wellesz' »Alkestis« knüpft an diesen primitiven Entwicklungsstand, versucht aber aus antiker Größe und plastischer Kraft des Ausdrucks eine Synthese zu finden, die einer zeitgemäßen Auffassung des »Barock«, nahekommt, was man heute überhaupt nicht mehr »entartete Renaissance« und in seiner

völlig neuen Ausdrucksdynamik eine Verfassungserscheinung nennen darf. Ähnliches will Alban Berg, nur daß er im »Wozzeck« die Formen Bachs neu erobert und mit persönlichkeitsstarker Durchbildung eine kontinuierliche Entwicklung von dorther anbahnt. Beide Komponisten stehen Schönberg nahe, der geistgeschichtlich auch hier als Anreger zu gelten hat. Sein eigenes Monodrama ist Wiederaufnahme des antiken Monologs schlechthin, Zemlinskys »Zwerg« ein willkommenes Pendant aus ungefähr gleicher Erlebnis- und Gestaltungsquelle. Diesen Werken, die Regenbogenbrücken von Altem zu Künftigem spannen, sind noch andere, der gemeinsamen Gefühlssache — Überwindung Wagners und der Tradition — ebenso dienende Schöpfungen zuzuzählen. Wohl räumen Hindemith (in seinen Einaktern) und Křenek im »Sprung über den Schatten« gründlich mit der herkömmlichen Oper auf, aber es wäre, wie auch bei Strawinskij, falsch, nur davon zu reden, daß sie gewaltsam niederreißen wollen. Diese mehr karikaturistischen Begabungen vervollständigen den Querschnitt und zeigen außerdem überdeutlich, daß der Makrokosmos des Berufstheaters durch den Mikrokosmos der Versuchsbühne zu ersetzen ist. Denn als konsequente Folge aus allem Gesagten und nicht zuletzt aus diesen Werken, die keineswegs karnevalistische Angelegenheiten sind, ergibt sich eine Reform des ganzen Opernbetriebs, der ebenso überaltert ist wie die meistgespielten Opern selbst. Gar vieles muß auch da über Bord befördert werden. Es werden allerdings bourgeoise Operntheater als kultivierteste Pflegestätten einer müden Kultur noch weiter existieren, aber daneben sind — ähnlich den Kammerspielen — Abende der Versuchsbühne zu reservieren, wo wichtige Neuschöpfungen von einem ernstgestimmten Publikum ausprobiert werden können, ohne gleich als sensationslustige Zukunftsmode zu dienen. Sonst bleibt der Problemkreis der Oper nach wie vor an die jeweilige Augenblicksstimmung der Massen gebunden. Auch diese jüngste Bewegung müßte mit einem unbilligen Kompromiß enden; denn wie die Dinge liegen, genießt hier immer noch die größten Ehren, wer seine Erkenntnisse in einer — Operette ausbreitet. Davor ist die delikate aktuelle Opernfrage aber zu bewahren, zumal jeder Kenner sich von vornherein bewußt bleibt, daß wir auch künftig das Problematische noch nicht schlechthin für das Kommende und Krampf nicht für Genie nehmen dürfen. Es handelt sich ja nicht um eine mehr oder minder scharf profilierte Modeströmung, sondern um die vitale Schicksalsfrage des Operngenres überhaupt: der Nachweis der Berechtigung einer auf irgendwelchen Opernszenen und auf dramatischer Ensemblekunst sich aufbauenden Gattung ist grundsätzlich neu zu formulieren.





Notentitel

Missarum liber primus (1554)
von Palestrina

Missae (1589)
von Orlando di Lasso

(aus der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin)

Oeuvres Complettes de

MUZIO CLEMENTI

Cahier III



au Magasin de Musique de Breitkopf & Härtel

à Leipsic

GESAENGE

mit Begleitung des Piano-Forte

von

JOSEPH HAYDN.



Bey Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Notentitel

Oeuvres complettes von Muzio Clementi — Gesänge von Joseph Haydn

(aus der Sammlung Von zur Westen, Berlin)

RHYTHMISCHE STRUKTUR CHINESISCHER MELODIE

VON

JOSEF JASSER-MOSKAU

AUS DEM RUSSISCHEN VON ANNA EL-TOUR

Josef Jasser absolvierte das Moskauer Konservatorium als Pianist und Organist und wurde daselbst 1918 zum Professor für Orgelspiel ernannt. Bis 1920 war er als erster Organist der Großen Oper und unter Kussewitzkij als Orchester-Solist tätig. 1920 bereiste er Sibirien als vortragender Lektor des Staatsquartetts. 1921 wurde er zum Dirigenten der »Shanghai Singers Society« ernannt, trat auch als Solist in den Shanghai Munizipal-Conzerts auf, wo er seine eigenen Kompositionen spielte. Zwei Jahre lang beschäftigte er sich eingehend mit chinesischer Musik, sein Werk darüber wird demnächst in New-York erscheinen.

Unter den zahlreichen Werken über chinesische Musik findet sich keines, in dem der Untersuchung des Rhythmischen ein seiner Bedeutung annähernd angemessener Platz eingeräumt worden wäre, trotzdem die Melodien gerade in dieser Beziehung ein hohes Interesse bieten.

Die Lücke auszufüllen und diese unerforschte Seite der chinesischen Melodie zu beleuchten, ist die Aufgabe des folgenden Aufsatzes.

Von den zahlreichen Melodien, die ich während meines zweijährigen Aufenthaltes in Shanghai aufschrieb, werde ich nur wenige, rhythmisch besonders charakteristische, anführen und jedesmal einige Einzelheiten über deren Notation beifügen.

Eine Straße in China bietet dem Sammler einheimischer Melodien einen unendlichen Reichtum an Material: vom frühesten Morgen bis spät in die Nacht ertönt aus geöffneten Fenstern verschiedener Theater, Tempel, Kapellen, die in großer Zahl in der Stadt verstreut liegen, Gesang und der Donner von Schlaginstrumenten chinesischer Orchester. Dieses Geräusch verbindet sich zu einem eigenartigen »Kontrapunkt« mit der Musik von Hochzeitsprozessionen oder Begräbnissen, mit dem musikalisch-eintönigen Gewimmer der Bettler, den charakteristischen »Rezitativen« ungeheure Lasten schleppender Kuli; dazu gesellt sich noch oft der Gesang umherziehender Musiker oder Verkäufer von Musikinstrumenten, die gleich hier auf offener Straße ihre Instrumente vorführen und so einen Schwarm lärmender Buben, Handwerker und Gaffer um sich versammeln.

Das Notieren einer Melodie bietet unter solchen Umständen oft erhebliche Schwierigkeiten. Andererseits ist das Einladen chinesischer Musikanten ins Haus (wie es oft gemacht wird) für den Zweck der Notation meist verfehlt, denn, wie ich es oft bemerkte, spielt der Chinese die gleiche Melodie »für sich« und auf Bestellung ganz verschieden, und zwar im letzten Falle mit einer schlecht verhehlten Künstlichkeit. Diese äußert sich meistens in einem ununter-

brochenen Fortissimo, das alle Feinheiten der rhythmischen Zeichnung verwischt, und in einer Verlängerung der Melodie, die selten gut ausfällt. Der Chinese legt sich eben ins Zeug aus »geschäftlichem« Interesse, was in solchem Falle recht nachteilig wirkt. Deswegen ist es ratsam, zum Zweck der Notation weder einen Chinesen ins Haus zu laden, noch ihn zu veranlassen, eine Melodie für Extra-Bezahlung zu wiederholen — man warte lieber, bis er es aus freien Stücken tut.

Ich habe mich überzeugt, daß Reisende, die die chinesischen Verhältnisse nicht kennen, aus diesem Grunde viele chinesische Melodien falsch notiert haben, und zwar hauptsächlich was das Rhythmische anbelangt.

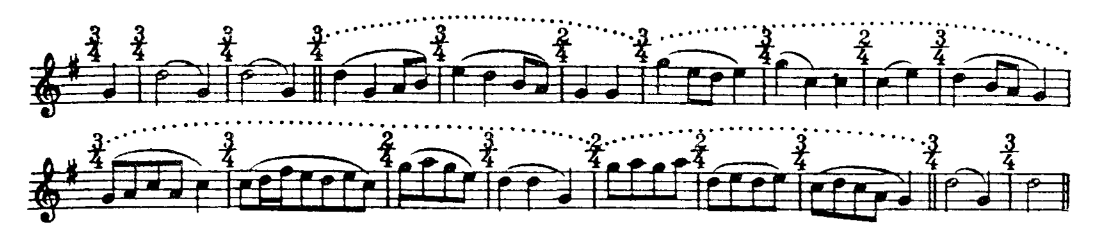
Es ist aber auch möglich, daß falsche Vorstellungen daraus erwachsen, daß in allen europäischen Werken über chinesische Musik theoretisch das Metrum auf 2-, 4- und (in seltenen Fällen) auf 3-teilige Takte beschränkt wird. Eine oft sehr sorgfältig mit phonographischer Hilfe notierte Melodie wird rein mechanisch in gleiche $\frac{2}{4}$-, $\frac{4}{4}$- oder $\frac{3}{4}$-Takte eingeteilt, je nachdem der Rahmen annähernd paßt. Was chinesische Traktate über Musik anlangt, so kann man behaupten, daß diese Takteinteilung nur *ausnahmsweise* offiziell geschieht, und zwar nicht aus musikalischen Gründen, sondern aus rein theoretischen und sogar aus religiös-symbolischen. Jedoch hält sich das Leben selten an Theorien, und in der musikalischen Praxis bedienen sich die Chinesen (vielleicht unbewußt) oft eines viel komplizierteren Rhythmus, besonders in Kombinationen verschiedenartiger Metren innerhalb eines musikalischen Satzes, Dinge, die erst vor verhältnismäßig kurzer Zeit in europäischer Musik auftauchten.

Diese rhythmischen Feinheiten sind nicht immer in phonographischer Notation zu erkennen, denn um das Maß (den Rhythmus) chinesischer Melodie zu erkennen, muß man oft nicht nur die Melodie hören, sondern auch den ausführenden Musiker sehen — er hilft dem Rhythmus oft mit einer unwillkürlichen Bewegung des Kopfes, der Arme, des ganzen Körpers nach, unterstreicht ihn durch Bogenführung bei Streich- und Atemschöpfung bei Blasinstrumenten. Um zu zeigen, wie ein und dieselbe Melodie von zwei verschiedenen Menschen notiert, rhythmisch verschieden sein kann, führe ich folgende zwei Beispiele an:



Diese Melodie wurde vor 20 Jahren von A. C. Moule (einem hervorragenden Erforscher chinesischer Instrumente) notiert und besteht bei ihm aus vier $\frac{4}{4}$-Takten, einem $\frac{3}{4}$-Takt und neunzehn $\frac{2}{4}$-Takten.

Vor zwei Jahren gelang es mir, dieselbe Melodie etwas verändert und bedeutend gekürzt zu notieren. Wie im ersten Falle spielte sie ein wandernder Verkäufer von Musikinstrumenten. Hier ist meine Notation in dieselbe Tonart wie die erste transponiert:



Die rhythmische Struktur ergibt sich wie folgt:

Einleitung	$\frac{3}{4} + \frac{3}{4}$
Erster Abschnitt	$\frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4}$
Zweiter Abschnitt	$\frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{3}{4}$
Dritter Abschnitt	$\frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4}$
Vierter Abschnitt	$\frac{2}{4} + \frac{2}{4} + \frac{3}{4}$
Schluß	$\frac{3}{4} + \frac{3}{4}$

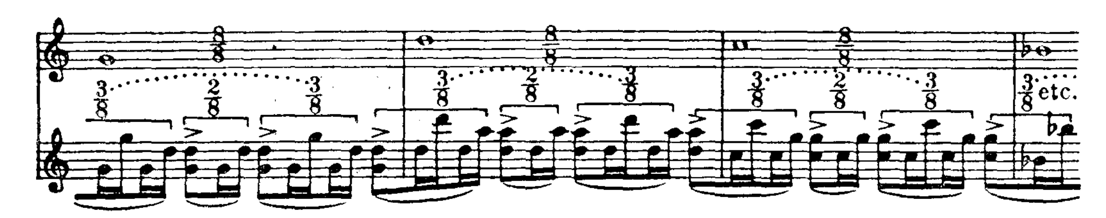
Damals war mir die erste Notation, die ich viel später entdeckte, noch unbekannt. Ich muß gestehen, daß ich im ersten Augenblick nach der Entdeckung an der Richtigkeit meiner Notation zweifelte und glaubte, die mir aufgefallenen rhythmischen Eigenheiten dem Ausdruck zuschreiben zu müssen, den im Rahmen der einheitlichen Taktteilung die Phrasierung ergab. Jedoch sprechen zwei Tatsachen gegen die Annahme einer absoluten Richtigkeit der Notation im ersten Beispiele: Keine Angabe der Phrasierung und nur ein $\frac{3}{4}$-Takt unter lauter $\frac{2}{4}$- und $\frac{4}{4}$-Takten. Was meine Notation anlangt, so läßt sich in ihr, wenn auch kein einheitliches Gesetz, so doch eine gewisse einheitliche Tendenz von Vereinigungen verschiedenartiger Maßgruppen in einem Abschnitt verfolgen. Eine gewisse Asymmetrie der Struktur kann auch dem unzulänglichen Musikverständnis des Ausführenden zugeschrieben werden, der sich nicht genau Rechenschaft gibt, wie er spielt.

Trotzdem würde ich nicht auf der relativ größeren Richtigkeit meiner Notation bestehen, wenn ich nicht durch einen Zufall ein offizielles Dokument in die Hände bekommen hätte, das meine Annahmen über das Wesen der chinesischen Rhythmik bestätigt. Es ist das Bruchstück aus einer Hymne an Konfuzius aus einer alten chinesischen Partitur (entziffert und veröffentlicht 1901 durch G. E. Moule), in der die Begleitung der Laute der rhythmischen Struktur meiner Notation sehr ähnelt, mit dem Unterschied, daß hier (in strenger Ordnung) verschiedenartige Gruppen ($\frac{3}{8}$ und $\frac{2}{8}$) in einen Takt von $\frac{8}{8}$ zusammen-

gezogen sind, statt sich in verschiedenen $\frac{3}{4}$- und $\frac{4}{4}$-Takten zu musikalischen Abschnitten zu verbinden. Anbei das gekürzte Beispiel:



Jeder Takt dieses Beispiels besteht offensichtlich aus drei Notengruppen: zwei äußeren dreiteiligen und einer zweiteiligen Mittelgruppe. Da die erste Note jeder Gruppe immer als Auftakt einsetzt (den ersten Takt ausgenommen — wo sie jedoch hinzuzudenken ist), so wäre es richtiger, dieses Beispiel in folgender Weise zu notieren:



Schematisch drückt sich dieser Rhythmus so aus:



oder $\frac{3}{8}+\frac{3}{8}+\frac{2}{8}$ $(=\frac{8}{8})$, wobei die Gruppe von $\frac{3}{8}$ auf keinen Fall als Triole aufzufassen ist.

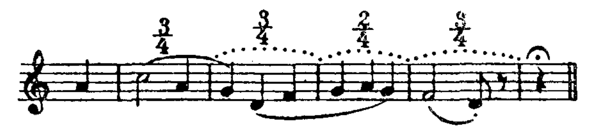
Bemerkenswert ist, daß diese eigenartige rhythmische Kombination von dem russischen Komponisten Nikolaus Medtner gern angewandt wird, trotzdem seinem Schaffen jeglicher Zusammenhang mit chinesischer Musik fehlt. Nur gebraucht er eine etwas andere Folge von Gruppierungen innerhalb eines $\frac{8}{8}$-Taktes, und zwar: $\frac{3}{8}+\frac{3}{8}+\frac{2}{8}$ $(\frac{8}{8})$ statt $\frac{3}{8}+\frac{2}{8}+{}^{3}$ $(\frac{8}{8})$ der chinesischen Partitur, d. h. er nähert sich dem Metrum der von mir notierten Melodie (Beispiel 2). Vergleicht man jedoch zwei oder mehr Takte als Gruppen miteinander, so bleibt das charakteristische Abwechseln von zwei nebeneinanderstehenden dreiteiligen Gruppen mit einer zweiteiligen:

Medtner . . . . $\frac{3}{8}+\frac{3}{8}+\frac{2}{8} \;\|\; \frac{3}{8}+\frac{3}{8}+\frac{2}{8}$
chinesische Partitur . . . . $\frac{3}{8}+\frac{2}{8}+\frac{3}{8} \;\|\; \frac{3}{8}+\frac{2}{8}+\frac{3}{8}$

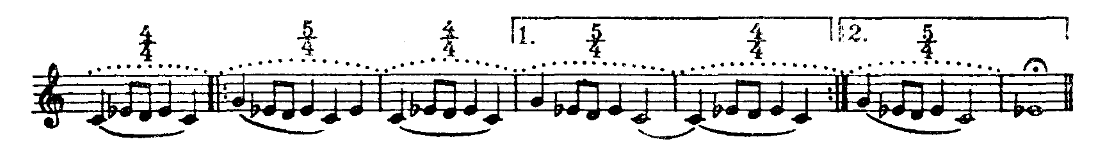
Das typische Werk Medtners, das deutlich in diesem Metrum gehalten ist, ist »Das Märchen« op. 8 Nr. 2, aus dem ich einige Takte anführe, die der Einleitung folgen:



Dank dieser erweiterten Einsicht in das Wesen der chinesischen Rhythmik gelang es mir, viele Melodien zu notieren, die ich zu Anfang meines Aufenthaltes in China erfolglos in den Rahmen zwei-, drei- und vierteiliger Rhythmen zwängen wollte. Folgendes kurze Lied, das beim Beladen von Barken gesungen wird, wurde z. B. von mir zuerst irrtümlich im 4/4-Takt notiert und später wie folgt umgeschrieben:



Nächstes Beispiel wird von blinden Wandermusikern gespielt. Diese Melodie ist nicht nur durch ihren eigentümlichen Rhythmus interessant, sondern fällt auch durch die Tatsache auf, daß sie nicht auf der chinesischen Pentatonik beruht:



Solcher Melodien traf ich mehrere. Ich nehme an, daß sie aus jenen chinesischen Provinzen stammen, in denen bekanntlich die beiden Halbtöne in Volksliedern hie und da zu treffen sind, und daß sie nach Shanghai nur importiert wurden.

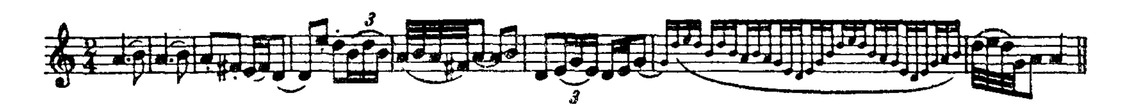
Anbei noch ein Beispiel einer nicht pentatonischen Melodie; den Rhythmus deute ich nur an:



Aus anderen Melodien, die eigentümliche Rhythmen aufweisen, gebe ich folgendes Beispiel. Ich notierte sie in einem Tempel, sie wurde auf einem Blasinstrument ausgeführt:



Diese Melodie ist eine der verbreitetsten. Ich hörte sie in verschiedenen Varianten, in weit voneinander abgelegenen Orten und unter ganz entgegengesetzten Umständen. So notierte ich z. B. eine Variante im Theater. Daraus schließe ich, daß den Chinesen hinsichtlich dessen, was, wo und unter welchen Umständen sie spielen, ziemlich gleichgültig ist. Der Hauptgrund liegt am begrenzten »Repertoire« des chinesischen Musikers, der dank seinem Beruf gezwungen ist, überall stundenlang ohne Unterbrechung zu spielen.
Als Schluß möchte ich noch eine Melodie anführen, die ich bei einer eigentümlichen Zeremonie belauschte: soweit ich den neben mir stehenden Chinesen verstehen konnte, galt es, böse Geister aus einer Wohnung zu vertreiben. Es ist das Solo eines Blasinstrumentes, das zwischen zwei Tutti des hauptsächlich aus Schlaginstrumenten bestehenden Orchesters ausgeführt wurde. In ihrer rhythmischen Verworrenheit ist die Melodie höchst eigenartig:



Nebenbei sei bemerkt, daß in jeder Zeremonie solcher Art — die dem Kampf mit bösen Geistern gilt — der Rhythmus immer etwas verworren ist. Und zwar nicht nur im Solo, sondern auch im Tutti, wo jeder Musiker absichtlich sucht, von allen anderen im Rhythmus abzuweichen. Der Grund dieses Verfahrens liegt aber, wie mir erklärt wurde, darin, daß böse Geister, nach chinesischem Glauben, sich nur gleichmäßig und nur in gerader Linie bewegen können. Deshalb wird z. B. der Eingang zu einem chinesischen Wohnhaus nie geradlinig gebaut, sondern hat mehrere Kurven. Es gibt sogar Brücken, die aus demselben Grunde im Zick-Zack gebaut sind. Dies verhindert das Schreiten der bösen Geister, die sich auf ungerader Linie nicht bewegen können. Was die Musik betrifft, so vermag sie hauptsächlich durch das Dröhnen von Schlaginstrumenten böse Geister zu verscheuchen, aber nur in dem Fall, daß das Gedröhn im Rhythmus ungleichmäßig ist. Sollte der Rhythmus einheitlich sein, so könnte der böse Geist zwischen den Noten durchschlüpfen (nach Synkopen-Art) und entginge dadurch der Prügelei der Schlaginstrumente. Deswegen bemüht sich der chinesische Musiker, den bösen Geist zu überlisten, lockt ihn erst mit rhythmischen Schlägen des Gongs an und hagelt dann auf ihn mit verworrenen unrhythmischen Schlägen aller andern Instrumente los. In solchen Zeremonien ist es mir nie gelungen, ein »rhythmisches Gesetz« zu entdecken, jedoch ist es möglich, daß ein solches vorhanden ist. Nach einigen Angaben wurde im Jahre 860 n. Chr. (während der Dynastie Tang) ein Traktat veröffentlicht, das 129 Sinfonien für Schlaginstrumente enthielt.

DAS »INTERMEZZO« VON RICHARD STRAUSS

ZUR DRESDENER URAUFFÜHRUNG AM 4. NOVEMBER 1924

VON

EUGEN SCHMITZ-DRESDEN

Der Hofkapellmeister Robert Storch wird durch einen an falsche Adresse gelangten Brief bei seiner etwas nervös-streitsüchtigen Gattin, die in seiner Abwesenheit übrigens selbst mit einem jungen Baron vergnügt flirtet, intimer Beziehungen zu einer gewissen Mieze Maier verdächtigt. Das gibt eine komische, fast zur Ehescheidung drängende Verwirrung,bis sich der Irrtum klärt und in Versöhnung ausklingt. Daß auf dieser simplen Fabel die neueste Oper von Richard Strauß beruhen würde, hat man seit langem gewußt. Und hat sich nichts von dem Werk versprochen. Hat gemeint, dieses »Intermezzo«*) werde ein zweites »Schlagobers« werden, eine nichtige komische Gelegenheitssache, ein seniler schlechter Scherz. Und nun hat die Dresdener Uraufführung eine gewaltige Enttäuschung im guten — im besten Sinne gebracht. So daß man beinahe sagen möchte, Richard Strauß habe mit dem »Intermezzo« *seinen* »Falstaff« geschrieben. Jedenfalls aber ein Werk, das nicht nur im Rahmen seines eigenen Schaffens, sondern auch in dem der modernen Oper überhaupt charaktervolle Bedeutung behaupten wird. Trotz einiger »Wenn« und »Aber«, die sich zunächst daran knüpfen.

Wie der Ritter Gluck zur »Alkeste« so hat Richard Strauß zu seinem »Intermezzo« eine kluge ästhetisierende Vorrede geschrieben. Allerhand ist darinnen erklärt, aber nicht, warum das neue Werk eigentlich »Intermezzo« heißt. Der Name läßt verschiedenartige — sogar boshafte — Deutungen zu. Wir nehmen ihn aber historisch und erinnern daran, daß im 18. Jahrhundert jene kleinen italienischen Buffo-Opern »Intermezzi« hießen, als deren klassisches Beispiel die »Serva padrona« von Pergolesi noch lebendig ist. Das waren bekanntlich auch Veroperungen von lustigen realistischen Alltagsszenen, besonders Familienkonflikten. Womit denn nicht nur Nam, sondern auch Art der jüngsten Strauß-Novität geschichtlich erklärt wäre. Wenn nämlich Strauß selbst in besagter Vorrede eine gewisse Nochniedagewesenheit für seine von ihm selbst nicht nur komponierte, sondern auch gedichtete Opernkomödie in Anspruch nimmt und wenn das Publikum teils bewundernd, teils verwundert die nackte Prosa bürgerlichen Daseins in Musik gesetzt sieht und meint, so einen — geistreichen oder geschmacklosen — Ulk könne sich auch nur der Richard Strauß leisten, so muß Ben Akiba Einspruch erheben. Denn so Ähnliches haben sich die Operisten der Belcanto-Zeit, wenn sie heiter werden wollten, schon zu hunderten von Malen in ihrer Art geleistet.

Freilich: Es gibt doch Gründe, die uns vor unserem, das heißt dem Straußischen Intermezzo zunächst etwas verdutzt stehen lassen. Einmal, daß hier Alltag

*) Erschienen im Verlag von Adolf Fürstner, Berlin.

und Prosa in wirklich schon ganz besonders liebevoller Betontheit erscheinen. Unendlich breit behaglich wird die Milieuschilderung mit Dienstbotenzank, Hauswirtschaftssorgen, Telefongeklingel, Zimmervermietung, Rodelvergnügen, Skatklub in musikdramatische Form übersetzt. Und sodann das Schnurrigste: Die ganze Geschichte gibt durchsichtigst ein Selbstporträt. Denn der berühmte Hofkapellmeister Robert Storch ist natürlich niemand anderer als Richard Strauß selbst, und all die boshaften Schilderungen häuslicher Wirren müssen genommen werden als Abbild einer leibhaftigen berühmten Künstlerehe, von der der Musikgeschichtsschüler in hundert Jahren zu lernen haben wird, daß es in ihr manchmal mehr gewittert habe, als das eigentlich normal ist. Richard Strauß hat sich und zum Teil auch seine Familie ja im »Heldenleben«, in der »Domestica«, in »Feuersnot« schon selbst komponiert. Aber *diese* ungenierte, veroperte Indiskretion in *so* banaler Form, das geht denn doch eigentlich über die Hutschnur! *Meint* man nämlich, wenn man die Sache so rasch mal überliest. Und ist dann baß verwundert, in der Wirkung auf der Bühne alles so ganz, ganz anders zu finden. Da nimmt im szenischen Spiel das Persönliche auf einmal eine, man möchte wagnerianisch sagen, so »reinmenschliche« Gestalt an, daß es wie eine vergnügte Kapuzinerpredigt für alle gütigen Ehemänner und temperamentvollen Ehefrauen wirkt. Da spricht auf Schritt und Tritt einerseits eine so entwaffnende Naivität, anderseits ein so süffisanter, überlegener Humor, daß man aus dem fröhlichen Lachen, ja manchmal gar aus einer gewissen Rührung nicht herauskommt. Weil die Tragikomik echt weiblichen Gefühlslebens da mit einem heiteren und einem nassen Auge geschaut wird, das den Philosophen und den Künstler zugleich verrät. Und auf einmal versteht man auch, wie es den *Musiker* Richard Strauß reizen konnte, seine Kunst an diesem Vorwurf zu versuchen.

Denn die musikalische Einkleidung ist's natürlich, die die Sache nun recht eigentlich zu dem macht, als was sie auf der Bühne wirkt. Auch bei ihr ist zunächst ein befremdliches Gefühl zu überwinden: daß sie nämlich breite Textstrecken und Situationen umfaßt, die an sich sehr unmusikalisch sind und in musikalische Form gleichsam gezwungen werden müssen. Nach dem oben Mitgeteilten braucht das nicht weiter begründet zu werden. Aber dabei gewährt vorerst schon die meisterliche technische Geschicklichkeit, man möchte sagen, die kunstgewerbliche Fingerfertigkeit, mit der diese Bezwingung sich vollzieht, einen seltenen artistischen Genuß. Der Stil, in dem das geschieht, entspricht mit den Klangmitteln eines kammermusikalischen, immerhin ganz stattlich besetzten Orchesters, sowie mit der Mischung von leicht untermaltem modernen Seccorezitativ, melodramatisch gesprochenem Wort und kleinen lyrisch geschlossenen Episoden etwa dem nachkomponierten Vorspiel der »Ariadne«, worauf Strauß in seinem Vorwort ja selbst aufmerksam gemacht hat. Aber Fortschritt und Vervollkommnung sind unverkennbar. Namentlich im mühelosen Wechsel zwischen Sprachgesang

und realistischem Sprechen — oft im engen Rahmen einer geschlossenen Phrase — bekundet sich nun eine Schmiegsamkeit, die trotz aller Problematik doch eine unverkennbar stilistisch einheitliche Ausdruckslinie ergibt. Und gerade darin kann »Intermezzo« vielleicht epochemachende Bedeutung für die Ausbildung eines neuzeitlichen Stils der Konversationsoper gewinnen. Zumal auch die von Strauß besonders betonte Absicht, das Wort als solches so klar verständlich wie möglich zu machen, fast durchweg geglückt ist. Mit höchster Findigkeit ist dabei vor allem das tonmalerische Element hervorgekehrt. Daß die Rodelschlitten mit fabelhaften Glissandi über die Bühne sausen und das Durcheinanderwerfen von Gepäckstücken klanglich sehr lebendig wird, ist ja klar. Aber auch das Umblättern der Zeitung, das Mischen und Ausspielen der Karten gewinnt tonliche Gestalt. Und wenn Robert von einem möglichen Eisenbahnunglück spricht, gibt's einen Zusammenstoß im Orchester, oder wenn Christine vorliest, daß der Hauptmann Sturtz seinen Abschied eingereicht habe, stimmen die Bläser eine Marschweise an. Und wenn sie über den Kapellmeister spottet, der im Viervierteltakt seine brünstigen Gefühle losläßt, zitiert das Orchester eine bekannte süßliche Melodie von Gounod. Die Fülle dieser tonmalerischen Gesichte macht die Intermezzo-Musik zu einem Gewebe geistreicher tönender Witzraketen. Aber auch jede kleinste Möglichkeit lyrischer Vertiefung ist aufgespürt, angefangen von Frau Christinens Sehnsucht »nach der Ruhe des Alleinseins« in der ersten Szene bis zu den schönen breiten Lyrismen, mit denen gegen Ende der beiden Akte Richard Strauß seinen Hörern das »melodische Zuckerl« (seine Worte!) überreicht, mit dessen Süßigkeit er seit der »Salome« seine guten Abgänge sich zu verschaffen pflegt. Die musikalischen Kabinettstücke des Ganzen sind freilich die die einzelnen Szenen verbindenden orchestralen Zwischenspiele, die die Hauptthemen der vorangegangenen Szene verarbeiten und zur Motiv- und Stimmungswelt der nächstfolgenden überleiten. Durchweg Glanzleistungen des Sinfonikers Richard Strauß, in denen das Orchester ein Füllhorn von Klangreiz, charmantem rhythmischen Schwung und melodischer Wärme ausgießt.

Die erste Szene mit dem ehelichen Zank, dem Durcheinander der Abreise und dem Dienstbotendisput schlägt sofort musikalischen Konversationston reinster Form an, muß sich seiner vielleicht gleich etwas gar ausgedehnt bedienen, findet aber ein kantables Schlußmotiv, das dann mit großem Schwung das erste Zwischenspiel durchzieht. In der kurzen Rodelszene weht bildhafte Alpensinfonie-Luft, und beim Bauernball kann Strauß seiner alten Liebe zum Walzer mit einem allerliebsten, sehr echten Charakterstück dieser Art freien Lauf lassen, dessen Abklingen im Nachspiel sich mit freischützmäßiger Anmut vollzieht. Der etwas trockene Ton der folgenden Zimmervermietung gibt einen guten Gegensatz. Nun kommt die spaßige Brief- und Zeitungsszene, die allerdings etwas in die Länge gezogen erscheint; hier ist eine der Stellen, wo vielleicht eine kluge Kürzung den Eindruck fördern könnte. Der Schluß dieses

Abschnittes aber bringt dafür einen lyrischen Höhepunkt des Ganzen. Nachdem sich der Baron verabschiedet hat, träumt die Frau beim Lampenschein vor sich hin: »Ein hübscher Mensch! Und jung ist er halt; nun sitz' ich wieder allein. Mein lieber Mann. Er ist so gut, so treu.« In dem von schwebenden Synkopen gestützten innig und breit ausladenden As-dur-Satz, der dann im Zwischenspiel ebenfalls mit warmer edler Schönheit sich abrundet, klingt die Marschallin-Stimmung vom Schluß des ersten Rosenkavalier-Aktes wieder an, aber in entsentimentalisierter vertiefter Abklärung. Frisch wieder der Kontrast der nachfolgenden Szene des über die Sprödigkeit seiner Gönnerin erbosten Barons; seine ärgerlichen Ergüsse sind mit einem Zuschuß lustiger Trivialität auf die dissonierenden Quartenklänge der Modernsten gestützt — abermals ein famoser boshafter Musikerwitz. Die nun folgende Katastrophe mit dem Mieze Maier-Brief ist eine köstliche Parodie auf hochdramatisches musikalisches Pathos und gäbe einen glänzenden Aktschluß. Doppelt schade darum, daß noch die sentimentale Szene am Bett des Kindes folgt, die zwar auch ein paar hübsche lyrische Töne findet und zum Schluß nochmals durch das komische Pathos des Mieze Maier-Motivs zu versöhnen versucht, aber doch sehr aus dem Rahmen fällt und unbedingt weg gehört. Der zweite Akt bringt mit der einfach unvergleichlichen Skatszene den Höhepunkt witzigen Konversationsstils, in dem auch Othello, Freischütz und Parsifal mit ulkigen Zitaten herhalten müssen. Und gleich wieder ein komischer Gegensatz: Die trockene feierliche Gewichtigkeit notarieller Büroluft. Nochmals Naturmalerei dann in der Sturmszene im Prater mit einem schwungvoll jubelnden Nachspiel, auch nochmal ein drastisches musikalisches Abreise-Chaos, das nur dadurch etwas verliert, daß es Situationen des ersten Aktes, wenn auch gesteigert, wiederholt. Endlich die Schlußszene mit der Versöhnung, vielleicht ebenfalls etwas gedehnt, aber doch der zweite schöne, breite lyrische Höhepunkt in der bei Strauß für solche Momente sehr beliebten hohen Kreuztonart (Fis-dur), und alle klanglichen und melodischen Reize Straußischer Schwärmerstimmung entfaltend.

Die Aufführung ist schlechthin als ein Meisterstück zu rühmen. Das Werk bietet unerhörte Schwierigkeiten, da es im leichtesten Lustspielton abrollen muß und dabei ganz auf einen schwer faßlichen Sprachgesang mit einer Fülle komplizierter musikalischer Einsätze gestellt ist. *Fritz Busch* als Dirigent, *Alois Mora* als Regisseur, sowie die sehr glücklich gewählten Sänger wurden diesem Stil mit Vollendung gerecht. Die drei Hauptrollen sangen *Lotte Lehmann*, die bei den Wiederholungen mit *Grete Nikisch* wechselt, *Joseph Correck* und *Theo Strack* in vergnüglich lebensechten Masken. Hübsche realistische und doch stimmungsvolle Bühnenbilder von *Adolf Mahnke* in der gewandten szenischen Einrichtung *Brandts* gaben einen ansprechenden äußeren Rahmen. Das glanzvolle, mit Fachleuten aus allen deutschen Gauen durchsetzte Publikum stellte sich willig auf den besonderen Stil des Werkes ein und feierte Richard Strauß und seine Künstler mit großer Herzlichkeit.

MUSIKPÄDAGOGIK UND GRAMMOPHON

VON

WILHELM HEINITZ-HAMBURG

Die Deutsche Grammophon-Aktiengesellschaft bringt als Neuheit Platten zur Musikgeschichte, bearbeitet von Dr. *Herbert Biehle*, auf den Markt. Um die Sprechmaschine dem praktischen Studium der Musikgeschichte nutzbar zu machen, will sie »die Perlen der unendlich reichen alten deutschen Musik getreu wiedergeben«. Das ist um so mehr zu begrüßen, als damit ein Plan weitergeführt wird, den man schon 1920 im Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg mit einigen Spezialaufnahmen begründet hat. Als erste Aufnahme ist erschienen die Joseph Haydnsche Sinfonie »si parte« und ferner ein Orchestertrio aus der Zeit der vorklassischen Sinfonie. Nicht offiziell zu dieser Reihe gezählt, stehen aber schon mehrere Beethoven-Sinfonien und größere moderne Orchesterwerke zur Verfügung. Unter den Interpreten finden wir Namen wie Pfitzner, Leo Blech, Fritz Busch, Herm. Abendroth, Rich. Strauß, Seidler-Winkler u. a.; Beethovens V. Sinfonie hat dieselbe Gesellschaft früher schon einmal unter Nikisch aufgenommen. Diese Aufnahme ist musikalisch mehr vergeistigt. Durch den feineren Farbenauftrag leidet die technische Seite der Wiedergabe aber ungemein. In dieser Beziehung bildet die Seidler-Winklersche Aufnahme einen gewaltigen Fortschritt. Wo es also nicht auf Vortragsvergleiche ankommt, ist diese entschieden vorzuziehen.

Zu einer wissenschaftlichen Fachkritik ist hier nicht der Ort. Die Musikwissenschaft muß an solche Aufnahmen, wenn sie sie in ihren Dienst nehmen soll, naturgemäß die höchsten Anforderungen stellen. Sie wird auch eine Reihe von berechtigten Wünschen für die Zukunft haben, die ihr hoffentlich erfüllt werden. Für den gesamten Konservatoriumslehrbetrieb aber und für erläuternde Zwecke an Volkshochschulen oder sonstigen Instituten, die sich die kulturelle Pflege der Musik zum Ziel setzen, bedeutet das Unternehmen der Deutschen Grammophon-Aktiengesellschaft eine unschätzbare Bereicherung. Daß hierzu auch die seit langem im Plattenhandel befindlichen Bruchstücke aus Opern und Musikdramen gehören, braucht kaum gesagt zu werden. Die jungen angehenden Kapellmeister, die sich im Hintergrunde der Konzertlogen oder der Operngalerien verstohlen im Mitdirigieren aus der Partitur üben, finden hier reiches Arbeitsmaterial, das ihnen zu unermüdlicher Wiederholung zur Verfügung steht. Dabei gestattet die immer gleichbleibende Darbietungsform, die eigene etwa abweichende Auffassung stets von neuem abzuschätzen. Auch das Sichhineinfühlen in die Klangnatur bestimmter Werke scheint uns durch die Grammophonplatte sehr gefördert zu werden; nicht minder natürlich das Auswendiglernen einer Partitur wie auch die motorische Ausübung des

Taktschlagens. Gerade in letzter Beziehung scheint uns das Auseinandersetzen des Dirigierschülers mit der sogenannten »Beckingkurve« (vgl. Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1923, H. 2, S. 100ff.) musikalisch und kritisch fruchtbar werden zu können. Stellen wir uns vor, daß der Pädagoge mehrere Dirigentenschüler gleichzeitig nach einer sinfonischen Aufnahme dirigieren läßt, so wird es ihm und den Schülern leicht werden, individuelle Begabungen und Auffassungen bewertend miteinander zu vergleichen. Vorzüglich lassen sich an den Platten auch die Folgen verschleppter oder überhetzter Tempi demonstrieren, wozu originale Aufführungen ja nur zufällig einmal herangezogen werden können und dann natürlich ohne jede erhärtende Nachprüfung. Ganz allgemein werden solche Platten geeignet sein, an historischen Beispielen die Entwicklung der Klangbehandlung hörbar zu erweisen, ganz abgesehen von der Schärfung des Klangsinnes, die man entsprechend der Behandlung des modernen Orchesterinstruments an den Konservatorien und Musikschulen viel mehr pflegen sollte. Auch der bloße Klavierspieler kann sein Ohr an den genannten Aufnahmen außerordentlich fortbilden.

Als Illustration zur Musikgeschichte werden die Platten für einen weiten Kreis unseres musikpflegenden Volkes eine große Rolle spielen können. Wir halten aber in dieser Beziehung die dem Katalog eingefügten historischen Daten für zu mager und oberflächlich. Das Verweisen auf ein bequem erreichbares gutes Handbuch der Musikgeschichte mit möglichst genauer Seitenangabe würde hier mehr bedeuten. Umgekehrt könnte man in solchen Handbüchern auf erreichbare Plattenbeispiele hinweisen mit einer kurzen objektiven Würdigung der technischen und musikalischen Qualität der Aufnahme. Daß die bereits vorliegenden Platten zum Teil noch technische Mängel aufweisen, dürfen wir nicht verschweigen. Wir sehen das Problem von Orchesteraufnahmen in bezug auf manche Instrumente bis heute noch nicht restlos gelöst. Aber wir wollen nicht vergessen, daß uns die Platten nicht als hochwertige Kunstreproduktionen, sondern als musikkulturelle Anregung und als pädagogisches Hilfsmittel dienen sollen. In diesem Sinne scheint uns aber das Grammophon unter Negierung alles Kitschigen erst am Anfang seiner wahren Mission zu stehen.

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

INLAND

ALLGEMEINE ZEITUNG Nr. 412 (13. Oktober 1924, München). — »Das Phänomen Franz v. Vecsey« von *Goby Eberhard.*

ALTONAER BÜRGERZEITUNG (11. Oktober 1924). — »Robert Schumann in Altona« von *Fritz Tutenberg.*

BERLINER TAGEBLATT Nr. 480 (9. Oktober 1924). — »Türkische Musik« von *Franz Carl Endres.* — »Die Sixtinische Kapelle« von *Leopold Hirschberg.* — Nr. 482 (10. Oktober 1924). — »Berliner Opernzukunft« von *Klaus Pringsheim.*

BERLINER BÖRSENZEITUNG (2. Oktober 1924). — »Stationen eines Meisterlebens« von *Erwin H. Rainalter.* Eine biographische Skizze vom Walzerkönig Johann Strauß.

BREMER NACHRICHTEN (11. Oktober 1924). — Zum 75. Todestag Chopins finden wir hier ein Blatt mit zahlreichen Bildern und einem Artikel, der die Reisen Chopins in Deutschland zum Gegenstand hat.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (12. Oktober 1924, Berlin). — »Erinnerungen an Bruckner« von *Richard Franz.*

DEUTSCHE TAGESZEITUNG (14. Oktober 1924, Berlin). — »Friedrich Chopin« zum Gedächtnis seines 75. Todestages am 17. Oktober von *Waldemar Gröhn.*

EISENACHER TAGESPOST (23. September 1924). — »Das Gesetz der Konsonanz und Dissonanz«, eine akustisch-musikwissenschaftliche Studie von *Alexander Hummrich.*

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG Nr. 535 (21. Oktober 1924). — »Gedanken über neue Musik in Deutschland« von *Ernst Viebig.*

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN Nr. 265 (28. September 1924). — »Der Bayreuther Festspielgedanke« von *Seb. Rökl.* Es werden hier einige wertvolle, bisher unveröffentlichte Briefe Wagners an Kabinettsrat Düfflipp zugänglich gemacht, die das Werden Bayreuths beleuchten. — »Dramatische Erziehungsfragen der Oper« von *Fr. Schiffmüller.*
— *Die Einkehr* Nr. 53 und 54 (28. September und 1. Oktober 1924, München). — »Erinnerungen an Engelbert Humperdinck« von *Ernst Rosmer.* — »Sankt Florian und Anton Bruckner«, eine Reiseerinnerung von *Franz Sigl.*

NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG Nr. 461 (11. September 1924, Mannheim). — »Arnold Schönberg« von *Hermann Erpf.*

NEUE FREIE PRESSE (15. Oktober 1924, Wien). — »Mahlers zehnte Sinfonie« von *Julius Korngold.*

NEUES WIENER JOURNAL (14. Oktober 1924, Wien). — »Mahlers zehnte Sinfonie« von *Elsa Bienenfeld.*

REGENSBURGER ANZEIGER. — Musikbeilage zum 100. Geburtstag Anton Bruckners mit Beiträgen von *Tilly Lindner, Kurt Singer, Ferdinand Bachem* u. a.

SÜDDEUTSCHER MUSIKKURIER (Fränkischer Kurier) Nr. 277 (5. Oktober 1924). — »Anton Bruckner« von *Richard Wetz.* — »Zur Frage der Wiedergabe von Bruckners Sinfonien« von *Karl Grunsky.*

VOSSISCHE ZEITUNG Nr. 442 (17. September 1924, Berlin). — »Hugo Wolf als Orchesterkomponist« von *Walther Hirschberg.*
(4. Oktober 1924). — »Psychopathia musicalis!« von *Adolf Weißmann.* Rücksichtslos und offenherzig wendet sich Weißmann gegen die Preispolitik des heurigen Konzertlebens in Berlin. Er geißelt scharf die Inflationstaktik der Künstler bezüglich des Musikbetriebes. Er weist die künstlerische Wertlosigkeit dieses Musikbetriebes, der nur das Startum kennt und darum der Erstarrung immer näher kommt, nach und verlangt einschneidenden Preisabbau.
— *Musikbeilage* Nr. 6 (11. Oktober 1924). — »Briefe und Zeichnungen Busonis«. Neben den Reproduktionen zweier Zeichnungen findet man einen ideenreichen Brief an seinen Sohn, einige Schreiben an die Konzertdirektion und zwölf »Übungsregeln für Klavierspieler«.

WÜRTTEMBERGISCHE ZEITUNG Nr. 219 (17. September 1924, Stuttgart). — »Die Stadt der Harmonie« von *Walter Dahms.* Eine Charakteristik Venedigs.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Nr. 39 (26. September 1924, Berlin). — »Bruckner-Heft«: »Zu Bruckners Gedenken« von *Hans Tessmer.* — »Weiterbau auf Bruckner« von *Heinz Pringsheim.* — »Die Wurzeln der Kunst Bruckners« von *Martin Friedland.*

—Nr. 40—42 (3., 10., 17. Oktober 1924, Berlin). — »Probleme der neuen Oper« von *Siegfried Günther*. — »Die arge Romantik« von *Robert Hernried*. — »E. T. A. Hoffmanns erstes Bühnenwerk« von *Erwin Kroll*. — »Neuerungskoller und Kritik« von *Adolf Diesterweg*.

BLÄTTER DER STAATSOPER 5. Jahrg. Heft 2 (Oktober 1924, Berlin). — *Julius Kapp* gibt die Einführung in den Text von Ernst Křeneks neuer »scenischen Kantate« »Zwingburg«. — »Zeitwelle«, musikalische Betrachtungen von *Ferruccio Busoni*. — »Neue Musik« von *Paul Bekker*. — »Umwertung der Melodie« von *Walter Schrenk*. Diese historisch-ästhetische Betrachtung zeigt auf, daß die Musik in eine Sackgasse geraten ist, daß sie nur durch lebendige neue, vorwärtsstrebende Kräfte in Neuland geführt werden kann: »Wir wissen und fühlen es, daß es nicht nur *einen* Weg nach Rom gibt, daß sich Schöpferkraft aussprechen kann in Formen, für die alle bisher gültigen Maßstäbe versagen. Das Kunstwerk ist eine Erscheinung des Unendlichen in endlicher Gestalt, diese Gestalt wird aber einzig und allein bestimmt von dem Geist, der das Kunstwerk trägt. In der Tatsache aber, daß das musikalisch-schöpferische Wirken unserer Tage deutlich anknüpft an Erscheinungen, die in früheren Jahrhunderten formbildende Kraft hatten, sehen wir eine gute Gewähr für die Richtigkeit des Weges, auf dem es vorwärtsgeht. Das Gefühl für das Wesentliche und Wesenhafte durchströmt unsere neue junge Kunst in so beglückender Weise, daß die lebendige Kraft ihrer Visionen für unsere Musik noch einmal fruchttragend sein wird.«

DEUTSCHE KUNSTSCHAU Heft 16—19 (15. September, 5., 15. Oktober 1924, Frankfurt a. M.) — »Musikalische Erziehung« von *August Halm*. — *Alois Hábà* gibt einen Überblick über »Die Entwickelung der Vierteltoninstrumente«. — »Bernhard Sekles« von *Willy Salomon*. — »Dr. Stefan Temesvary« von *Rudolf Wagner*. — »Der Verfall der Operette« von *Willy Werner Göttig*. — »Hanns Niedecken-Gebhardt« von *Vicki Baum*. Betrachtung des Künstlers mischt die Verfasserin mit der Betrachtung der Materie, die er bearbeitet: das Theater. Es heißt da im Anfang des Aufsatzes über das Theater folgendermaßen: »Zwei Wurzeln hat das Urtheater: Religion und Kult auf der einen Seite; Trieb des primitiven Menschen nach Spiel, Erotik, Maske auf der anderen. Immer zeigt darum das Theater zwei Gesichter; hier ist es ganz heilig, dort ganz unheilig; hier fromm, dort lasziv; hier gibt es Sammlung, dort Zerstreuung; hier tastet es metaphysisch nach Höchstem, nur Ahnbarem, dort klebt es niedrig am Irdischen. Ganz selten sind die dämonischen Naturen, die beide Welten des Theaters umfassen und im großen Werk vereinigen. Shakespeare tut es immer, Goethe im Faust, Mozart in der Zauberflöte etwa. Horcht man die Epochen des Theaters ab, in denen immer Niedergang und Aufschwung einander folgen, und sucht man das heutige Theater in die Periodizität dieser Entwicklung einzureihen, dann möchte man Gutes und Großes erhoffen. Zwar überliest man die Theateranzeigen einer Großstadt, zählt vielleicht die Amüsiertheaterchen Berlins, dann sieht es wüst aus; aber hinter dieser Fassade von Plattheit und Bourgeoisübersättigung geschieht etwas; reinigende, bauende und verwandelnde Kräfte sind am Werk, noch tasten wir und doch werden schon dem künftigen Drama Wege der Darstellung bereitet. Und nie seit dem antiken Theater, seit den Mysterienspielen des Mittelalters war Religion und Theater einander so nahe, war die Sehnsucht nach dem Zusammenschluß im Erlebnis, nach Erhebung von der Bühne her, so stark wie heute.«

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG Nr. 388, 389 (5., 20. Oktober 1924, Berlin). — »Organisationsfragen« von *Arnold Ebel*. — »J. S. Bach und Anton Bruckner« von *Ernst G. Elsässer*. — »Uranfänge der Musikinstrumente« von *Fritz Stege*. — »Die lineare Deutung der Melodie« von *Rudolf Hartmann*. — »Rundfunk und Oper« von *Artur Holde*. — »Die Dortmunder Tagung des ›Reichsverbandes‹« von *Otto Nikitis*. — »Dortmunder Fest- und Arbeitstage« von *Oscar Casterra*.

DIE MUSIKANTENGILDE Heft 7 (1. Oktober 1924, Berlin). — »Die Auflösung des romantischen Stils« von *Hans Mersmann*. — »Spätzeit« von *A. Halm*. — »Das Geheimnis der Form« von *Ekkehart Pfannenstiel*. — (Beiblatt zur Musikantengilde: »Musik im Anfang«.) »Vom Kinderlied« von *Ekkehart Pfannenstiel*.

DIE MUSIKWELT Heft 10 (1. Oktober 1924, Hamburg). — »Arnold Schönberg« von *Heinz Tiessen*. — »Zur Ästhetik der Tonarten« von *Robert Müller-Hartmann*. — »Die Erziehung unserer Orchestermusiker« von *Albert Mayer-Reinach*.

DIE STIMME 18. Jahrg. Heft 6 (September 1924, Berlin). — »Zur Frage des Einatmungsweges beim Sprechen und Singen« von Dr. *Richard Schilling*. — »Über nervöse Erscheinungen vor und beim öffentlichen Auftreten, ihre Ursachen und ihre Überwindung« von *Carl Becker*. —

»Richard Strauß als Vokalkomponist« von *Theodor Müngersdorf*. — »Hermann Kretzschmar als Schulmusiker« von *Walther Zahn*. — »Wert oder Unwert stimmbildnerischer Aufsätze« von *Franz Wethlo*.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Heft 13 und 14 (5. und 20. Oktober 1924, Dortmund). — »Arnold Schönberg, ein Führer zur neuen Musik« von *Alfred Morgenroth*.

KUNSTWART 38. Jahrg. H. 1 (Okt. 1924, Dresden) bringt eine Musikbeilage von *Gerhart Münch*.

MELOS Heft 3 (1. Oktober 1924, Berlin). — »Epilegomena zur Alkestis« von *Egon Wellesz*. — *Rudolf Cahn-Speyer* beantwortet die Frage »Hat die Oper eine Zukunft?« mit entschiedenem »Ja«. — *Friedrich Noack* spricht über die Gründe und über die Folgen der »Neubelebung der Opern Händels«. — Über ein ähnliches Thema »Die Barockoper als Gegenwartsproblem« handelt *Alfred Rosenzweig*. — *Hans Mersmann* rollt das schwere Problem »Operndichtung« auf und gibt einen Überblick über die Entwicklung des Opernlibrettos. — »Meine Inszenierung des Don Giovanni« von *Max Slevogt*. — »Mozarts Anschauungen von der Oper nach seinen Briefen« von *Rudolf Schäfke*.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH Heft 9 (Oktober 1924, Wien). — »Wiener Musik- und Theaterfest« von *Paul Stefan*. — »Busoni« von *Paul Bekker*. Wir wiederholen im folgenden eine Stelle dieses Nachrufes für den Meister, in der Paul Bekker die Musikerpersönlichkeit und die künstlerische Einstellung Busonis scharf umreißt: »Busoni stand als Künstler jenseits der Leidenschaften. Darum mochte er die Kunst nicht, wo sie leidenschaftlich, wo sie für sein Empfinden dick, fleischig, substantiell wurde. Er liebte das Durchsichtige, Gläserne, Klare, körperlich Freie. Dies war sein Spiel, dies war seine Ästhetik, dies war sein Schaffen und sein Leben. Es war die Idee der »*Einheit der Musik*« wie er sie einzig fassen konnte: Musik nicht als Mittel zu diesem oder jenem Zweck, sondern Musik als tönende Sphäre, als ein Leuchten der Luft, als leichteste, unkörperlichste Erscheinungsform menschlichen Geistes. Auf dieser Erfassung der Musik beruhte seine mit den Jahren sich immer mehr steigernde Gegensätzlichkeit zum Wagnertum und der aus ihm erwachsenen neudeutschen Musik, beruhte seine tiefe Liebe zu Mozart, beruhte das, was ihm allmählich seine Führerstellung gab für die junge Generation: der Wiederhinweis auf die Idee des *Spieles*, der Musik außerhalb der Affektkämpfe, außerhalb der gefühlsmäßigen Begrifflichkeiten, außerhalb der thematischen Handlungen und tonsymbolischen Begebenheiten. Wie er fliegend die Realitäten des Lebens überschwebte, wie seine Virtuosität für ihn nur Mittel des Aufschwunges war zur Höhe des Phantasiereiches, so sollte die Musik überhaupt das Vermenschlichende abstreifen. Sie sollte empor in die reine Zone des begrifflos Klingenden, sie sollte nicht Schicksal sein, nicht mystische Orakelkünderin, sondern klingender, schwebender Geist oberhalb alles Stofflichen.« — »Bruckners Fernstand« von *Ernst Kurth*. — »Musiktradition und Musikmoderne« von *Erwin Felber*. — »Jung-Österreich in der Kirchenmusik« von *Franz Moißl*. — »Ausstellungen zum Musikfest« von *Robert Haas*. — »David Josef Bach« von *Paul A. Pisk*. — »Offener Brief Paul Bekkers an Julius Korngold«.

NEUE MUSIKZEITUNG 46. Jahrg. Heft 1 und 2 (Oktober 1924, Stuttgart). — »Konzert-Programme« von *H. W. v. Waltershausen*. — »Zwölftönemusik und ihre Spaltungen« von *Ludwig Riemann*. — »Deutsche Klavierliteratur in Spanien« von *Alfred Reiff*. — »Die Wiedergeburt des Gedichtes in der Musik« von *B. Zeller*. — »Die Entwicklung des Klavierpedals« von *G. Ziegler*. — »Ein Brief Heinrich Marschners« mitgeteilt von *Anna Roner*. Der Brief ist an Fräulein Bertha Lipka in Zürich gerichtet, datiert: Hannover, den 17. I. 1860, und enthält Dankesworte an die Adressatin, die Marschner zum Tode seines letzten Sohnes August kondoliert hatte. — »Über die Leibhaftigkeit der Musik« von *Frank Wohlfahrt*. — »Wege und Ziele des Orgelbaus« von *Hugo Leichsenring*. — »Der moderne Klavierauszug« von *Rudolf Hartmann*. — »Chromatik und Tonalität« von *A. Halm*.

PULT UND TAKTSTOCK Heft 6 (Oktober 1924, Wien). — »Vom Tempo — von Linien — von Bruckner« von *Wolfgang v. Hauenschild*. — »Die Tempogestaltung in Mahlers neunter Sinfonie« von *Erwin Stein*.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG Nr. 33—36 (27. September, 11. Oktober 1924, Köln). — »Hausmusik« von *Ernst G. Elsässer*. — »Musikerziehung und Staat« von *Albert Mayer-Reinach*. — »Händel-Renaissance in der Oper« von *Gerhard Tischer*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Nr. 40—42 (1., 8., 15. Oktober 1924, Berlin). »Der musikalische Studienrat« von *Paul Riesenfeld*. — »Das Urbild von Goetzens ›Widerspenstiger‹« von *Robert Hernried*. — »Der ungeschickte Dirigent« von *Ernst Schliepe*.

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK Nr. 9 und 10 (September, Oktober 1924, Nürnberg-Hildburghausen). — »Zu Anton Bruckners 100. Geburtstag« von *Max Auer*. — »Bruckner und Bach« von *Wilhelm Heimann*. — »Eine neue Orgel für byzantinische Musik« von Prof. Dr. *Heisenberg*. — »Marburgs kirchliche Kunst« von *Rudolf Günther*. — »Grundsteinlegung und Einweihung einer evangelischen Kirche im 17. Jahrhundert« von *Wilhelm Herold*. — »Zur Geschichte des Choralvorspiels« von *August Scheide* (Fünfte Fortsetzung. Johann Nikolaus Hanff und Dietrich Buxtehude).

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Heft 10 (Oktober 1924, Leipzig). — »Die Humanitätsmelodien im Fidelio« von *Alfred Heuß*. — »Eine musikästhetische Irrlehre« von *Martin Friedland*. — »August Reuß« von *Georg Seywald*. — »Zur modernen Musik« von *Siegfried Kallenberg*.

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Nr. 22, 23 (4., 18. Oktober 1924, Zürich). — »Über eine Glasunoff-Biographie und Liszt-Erinnerungen« von *Jacques Handschin*.

DER AUFTAKT Heft 8 (September 1924, Prag). — »Bruckner« von *Alfred Einstein*. — »Ferruccio Busoni« von *Adolf Weißmann*. — »Der fünfzigjährige Schönberg« von *Karl Holl*. — — Heft 9 (Oktober 1924). — »Die Musik in Europa« von *Theodor Veidl* nach dem vom Völkerbund herausgegebenen Bericht. Es ist von der Commission de coopération intellectuelle eine Umfrage in den meisten europäischen Ländern veranstaltet worden, um die Lage der Musiker, ihre Ziele und soziale Stellung zu ergründen. Die Antworten aus den einzelnen Ländern werden hier erörtert. — »Chanson« von *Georg Klaren*. Der Verfasser gibt zunächst einen historischen Überblick über das Wesen des »Chansons«, kommt dann weiter auf die moderne Entartung desselben und zeigt, wie zur Veredelung dieser Kleinkunstform geschritten werden kann. — »Vom Wesen des Musikalischen« von *Siegfried Kallenberg*. Eine Stellungnahme zu den Schriften J. M. Hauers. — »Paisiello« von *Erwin Walter*. — »Heinrich Rietsch« von *Theodor Veidl*.

THE CHESTERIAN Nr. 41 (Oktober 1924, London). — »Kunst und der Guckkasten« von *Cecil Austin*. Eine Betrachtung über die Probleme der Filmmusik. — »Die russische Sinfonie und die Sinfonien von Miaskowskij« von *Victor Belaieff*. Miaskowskij ist der fruchtbarste russische Sinfoniker der Jetztzeit. Er arbeitet gegenwärtig an seiner achten Sinfonie; seine musikalische Einstellung kommt von Glasunoff und Skrjabin her.

THE SACKBUT V/3 (Oktober 1924, London). — »Alte und moderne Kontrakte« von *Ursula Greville*. — »John Braham« von *Sidney Grew*. Eine Würdigung des 1774 geborenen Tenors und Komponisten, der in England der erste Hyon in Webers »Oberon« war. — »Moderne holländische Musik« von *Herbert Antcliffe*. — »Die Pawlowa und das Ballett« von *Horace Shipp*. — Ferner Berichte über Bayreuth und Salzburg. — *Rimskij-Korssakoff* gibt einen Einblick in »Das Musikleben in Sowjet-Rußland«.

THE MUSICAL TIMES Nr. 980 (Oktober 1924, London). — »Thomas Ravenscroft 1583—1633« von *Jeffrey Mark*. — »Dirigenten und Dirigieren« von *William Wallace*. — »Lieder-Übersetzungen« von *Erik Brewerton*. — »Neues Licht auf späte Tudor-Komponisten« von *W. H. Grattan Flood* (William Mundy). — »Ein neues System der Notenschrift« von *Howard Parsons*.

LA REVUE MUSICALE Heft 11 (Oktober 1924, Paris). — »Bedrich Smetana« von *Etienne Fournol*. — »Gérard de Nerval« von *André Coeroy*. Eine Monographie dieses Musikkritikers aus den Jahren 1830—1850 mit Proben seiner kritischen Tätigkeit. — »Allgemeine Ähnlichkeiten in der Musik« von *Lionel Dauriac*. — »Vierteltonmusik« von *Iwan Wischnegradskij*. — »Ferruccio Busoni« von *Jean Chantavoine*.

IL PIANOFORTE Nr. 10 (Oktober 1924, Turin). — »Das Drama zweier Genies« von *Fernando Liuzzi*. Der Verfasser rollt die Geschichte der Freund- und Feindschaft zwischen Nietzsche und Wagner auf. — »Rosa Morandi (1782—1824)« von *Giuseppe Radiciotti*. — »Zum Tode Ferruccio Busonis« von *Max Dessoir*. — *Luigi Perrachio* setzt seine Abhandlungen über den Vortrag klassischer Klavierwerke fort.

MUSICA D'OGGI Nr. 9 (Sept. 1924, Mailand). — »Eine berühmte Sängerin aus dem 17. Jahrhundert« von *Arnaldo Bonaventura*. — »Francesco Maria Piave« von *Tancredi Mantovani*. Eine Abhandlung über den Librettisten von Verdis Opern: Ernani, Die zwei Foscari, Macbeth, Der Corsar, Stiffelio, Rigoletto, La Traviata, Simon Boccanegra. *Ernst Viebig*

MUSIKBLADET OG SANGERPOSTEN Heft 16—18 (25. August, 10., 25. September 1924, Kristiania). — *Karl Östvig* über die Uraufführungen der Wiener Staatsoper. *Jón Leifs*

BÜCHER

EMERICH KASTNER: *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe.* Völlig umgearbeitete und wesentlich vermehrte Neuausgabe von *Julius Kapp.* Verlag: Hesse & Becker, Leipzig.

Die im Jahre 1911 von Emerich Kastner bei Max Hesse veröffentlichte erste Auflage von Beethovens sämtlichen Briefen hatte für den Musikliebhaber den Vorteil der Einbändigkeit, für den Wissenschafter den einer Vollständigkeit, wie sie nach dem damaligen Stande der Beethoven-Forschung nur eben wünschenswert war: Der Bienenfleiß, mit dem der nun Verewigte die früheren Ausgaben Kalischers und Prelingers besonders aus übersehenen Erstdrucken ergänzt hat, muß ihm unvergessen bleiben. Kritischen Ehrgeiz bekundete Kastner wenig: Auf Anmerkungen verzichtete er ganz; in der Reihenfolge der Briefe nahm er sich in erster Linie Kalischer zum Muster, und im Hinblick auf die Textwiedergabe verfuhr er, wie ich durch viele Vergleiche feststellen konnte, nach einem ganz merkwürdigen Grundsatz: Seine Lesart geht nämlich weder auf die Urschriften der Briefe noch auf ihre neuesten oder besten Abdrucke, sondern — wohl in allen Fällen — auf die *Erst*drucke mit allen ihren Fehlern zurück. Julius Kapp, der Herausgeber der zweiten bei Hesse & Becker erscheinenden Auflage, hat diesen Nachteil durch Vergleich der Beethovenbriefe der Preußischen Staatsbibliothek wenigstens teilweise zu beheben gesucht. Die Heranziehung aller überhaupt erreichbaren Stücke für seine Zwecke zu fordern, wäre gewiß zu viel verlangt, da es sich für ihn und den Verlag lediglich um eine *Volksausgabe* handelt. (Von hier aus ist auch die Umgestaltung der Brieftexte aus der skurrilen Schreibart des Meisters in eine glatt lesbare Form mit moderner Rechtschreibung zu verstehen.) Schade freilich, daß gerade das Besondere dieser Ausgabe, die Einbändigkeit, sowohl Kastner als auch Kapp die Anfügung von Anmerkungen verboten hat: selbst einem Leser, der mit Beethovens Lebensgeschichte ziemlich vertraut ist, müssen viele Briefe des Meisters ganz oder stellenweise unverständlich bleiben; mancherlei ist ja sogar für den Sonderforscher undeutbar. — Im wesentlichen unterscheidet sich diese Neuausgabe, von der erwähnten Nachprüfung vieler Texte abgesehen, durch Ausmerzung bloßer Quittungen, der verschiedenen Briefe *an* Beethoven und der verlorenen oder verschollenen Stücke, die bisher nur als sozusagen »blinde« Nummern (ohne Texte) angeführt waren; ferner durch Einfügung vieler Niederschriften aus Skizzenblättern (die, streng genommen, nicht in einen Briefband gehören), sowie natürlich der meisten seit der ersten Auflage aufgetauchten neuen Stücke, endlich durch Umstellungen vieler Briefe nach den Erfordernissen neuester Forschungen. Im Hinblick auf Ergänzungen hat sich Kapp offenbar fleißig umgetan; das darf festgestellt werden, wenn ihm auch noch einzelnes entgangen ist, vor allem die verschiedenen neuen Nummern, die Th. v. Frimmel seit 1911 in seiner »Beethoven-Forschung«, der Fortsetzung seines Beethoven-Jahrbuches, mitgeteilt hat. Auf Einzelheiten der Entzifferung und der Zeitfolge der Briefe einzugehen verbietet leider der Raum. — Der immer noch handliche Band sei allen empfohlen, denen es darauf ankommt, eine Ausgabe von Beethovens sämtlichen Briefen, soweit sie erhalten und bekannt geworden sind, in geglätteter Wiedergabe kennen zu lernen. *Max Unger*

ANDREA DELLA CORTE: *L'opera comica italiana nel'700. Studi ed Appunti.* 2 Bände. Verlag: Gius. Laterza e Figli, Bari.

Zum erstenmal liegt hier die Spezialarbeit eines italienischen Historikers über die komische Oper seines Landes vor. Daß es nur ein Sektor aus der Gesamtgeschichte ist, erklärt sich aus der Fülle und der vorläufigen Unerschlossenheit des Stoffes, die zusammenfassende Arbeiten von wissenschaftlich-kritischem Gewicht noch nicht möglich macht und überall Beschränkungen und Vorbehalte auferlegt. Auch ist es übrigens nicht die italienische Forschung, die sich den Vorrang auf einem ihr am besten zugänglichen Gebiet gesichert hat, sondern die deutsche, vor dem Kriege so gewaltig sich entfaltende Musikwissenschaft, die gewichtige, vor allem, worauf es immer ankommt, Historisches mit Stilkritik bindende Vorarbeiten geleistet hat. Es ist die Zeit des Settecento, des Geburtsjahrhunderts der komischen Oper, die della Corte herausgegriffen hat, aus dem uns heute noch die Namen Cimarosa und Paisiello als Symbole schöpferischer und zeitlicher Vollendung entgegenleuchten, obwohl sie eben mehr Symbole als konkrete Werte oder Assoziationen für uns bedeuten. Die Epoche selbst ist wie jede Anfangszeit, die sich an der Ent-

deckung und Ausbildung eines neuen Typus berauscht, von außerordentlichem Reichtum an Produktion und Individualitäten, die durch die angeborene Potenz und leichte Hand des Südländers im Buffostil noch gesteigert ist. Ein vollkommener Überblick ist hier noch nicht möglich, es gilt zunächst das Wesentliche zu erfassen. Für uns aber hat die Erforschung dieser Zeit besonderes Interesse, weil sie die eine bedeutsame Hälfte des Nährbodens aufzeigt, auf dem Mozart, sowohl in den Jugendwerken, als auch im »Figaro« und »Giovanni« die Verbindung der südlichen mit der deutschen Sphäre vollzog. Was della Corte, der einsichtig auch die deutschen Forschungen reichlich heranzieht, gibt und geben kann, ist zunächst ein mehr vertikal gefaßter Überblick über den Grundriß der Entwicklung und seine ästhetischen Etappen. Nach einem kurzen Überblick über das Erbe, das die komische Oper vom 17. Jahrhundert durch volkstümliche Elemente und andere Rudimente erhielt, und den ersten Anfängen, behandelt er als Hauptvertreter der Buffa Pergolese, Rinaldo da Capua, Galuppi, Piccini, Paisiello, Salieri, Gugliemi, Cimarosa, Fioravanti, Paër und einige Mitläufer von geringerer selbstschöpferischer Bedeutung. Hier erschließt sich ein reiches und mit dem ganzen Reiz einer vergangenen und noch unerschlossenen Epoche wirkendes Bild, das in einer Zeit, die wieder gern, um dem Geist der Musik neue Blutströme zuzuführen, auf die Stilformen der Commedia dell'arte und des alten Lustspiels zurückgreift, von erhöhtem analytischen Interesse ist. Interessant ist es, zu verfolgen, wie die Kultur und die Musikalität jener Zeit nach den verschiedensten Richtungen hin dem komischen Typus Ausdruck zu schaffen sucht. Mit Geschick und in klarer Darstellung sichtet della Corte die textlichen, musikalischen und ästhetischen Beziehungen der Werke und ihrer Schöpfer, wobei nur ein charakteristischeres Eingehen auch auf die musikalische Struktur und deren Stilentwicklung wünschenswert erschienen wäre; indessen, es sind ja studi ed appunti, wie der Verfasser in richtiger Erkenntnis gebotener Begrenzung sagt, und man darf vermuten, daß er bald mehr geben wird und seine Arbeit auch auf die anschließenden Epochen ausdehnt. Vielleicht entschließt er sich dann auch zu einer ästhetisch wie musikalisch noch stärker ausgreifenden Fundamentierung. Denn gerade für Italien und seine Buffa, die ebenso wie in der seria der Mutterboden der Gattung ist, warten wir seit langem auf grundlegende sichtende Arbeiten allgemeiner Natur. Denn ob es der deutschen Wissenschaft unter den Nachkriegseinflüssen in der nächsten Zeit möglich sein wird, auch dieses Gebiet urbar zu machen, bleibt noch eine Frage. Es wäre daher eine deutsche Übersetzung von della Corte's Werk in Erwägung zu ziehen, wie auch Bildbeigaben und vor allem Notenbeispiele Wert und Nutzen des Buches noch wesentlich erhöhen würden. *Max Broesike-Schoen*

WALTER VON ZUR WESTEN: *Musiktitel aus vier Jahrhunderten.* Festschrift anläßlich des 75jährigen Bestehens der Firma C. G. Röder, Leipzig. Verlag: Karl W. Hiersemann, Leipzig.

Dem Zeitraum von 1501 bis 1900 gilt dieses in jedem Betracht wertvolle Werk, das wie alle Untersuchungen Walters von zur Westen eine tiefgehende Beherrschung des Stoffes verrät, durch eine klare Disposition erfreut und mit einer lebensvollen Sprache auch trockenere Partien anschaulich und genußreich macht.*) In historischem Ablauf wird uns der Werdegang des äußeren Schmuckes der Musikalien von den Höhen der Renaissance bis zum modernen Plakatstil herab geboten. 1516 stoßen wir auf den ersten Großen, auf Holbein; schnell folgt ihm Hans Baldung Grien (1535). Es erscheinen die Titel zum Missarum Palestrinas vom Jahre 1554 und zu den Missae Orlandos di Lasso von 1589, letzteres entworfen von Hans Nell. Dann löst den individualisierten Titel der unpersönliche, aber geschmackvolle Rahmen ab, in dessen Mittelfeld jeweilig nur die Schrift geändert zu werden brauchte; also Blanko- oder Passepartouttitel. Die Hauptverlegersitze werden Paris und Lyon. Auch spanischen Musiktiteln begegnen wir. Besonders reizvoll wirken die Umschläge zu den Lautentabulaturen. Die älteste gedruckte Oper war die Euridice von Caccini, die 1600 bei Marescotti in Florenz erschien. Damals war das Querformat Mode. Den Holzschnitt verdrängt der Kupferstich, weil er der malerischen Wirkung Vorteile bot. Wir treten in die Barockzeit ein und bewundern die vorbildlich schönen Drucke Christoph Plantins in Antwerpen. Wertvolle Einkleidungen zieren die Tokkaten von Frescobaldi, die Kompositionen von Corelli und Reinken. Auch

*) Unter den Bildbeilagen dieses Heftes befinden sich vier der seltensten und wertvollsten Notentitel in getreuer, wenn auch verkleinerter Wiedergabe vor.

eine Radierung Rembrandts, groteske Masken von Callot verschmähte man nicht, um Anregungen zu bieten. Wir erfreuen uns an Titelbildern zu Opern von Lully und Gluck. Damals standen Gravelots Arbeiten und Entwürfe von Moreau le Jeune hoch in Gunst. Cherubini, Lesueur, Händel, Muffat, Hasse als schöpferischen Musikern, Bartolozzi, Cipriani, Chodowiecki, Meil als Stechern begegnen wir jetzt häufig. Deutsches Rokoko, Augsburger Stecherschule, die Zopfzeit — durch alle Stadien der Entwicklung führt uns der aufschlußreiche Band. Uns wird der damalige Großverleger J. J. Hummel in Berlin vorgestellt, wir lernen Johann André in Offenbach, Bernhard Schott in Mainz und Breitkopf & Härtel als führende und arbeitspendende Verleger kennen, erfahren von Titeln für Werke von Haydn, Zumsteeg, Clementi, Mozart, Viotti, Ph. Em. Bach, werfen einen Blick in die Stecherwerkstatt Ösers und suchen vergebens nach einem schmückenden Titel zu einer Beethovenschen Komposition — trotz Artaria. Dafür werden Spontini, Boieldieu, Rossini reich und gut ausgestattet. Eine neue Technik: die Lithographie, eine neue Gefühlswelle: die Romantik. Man schwelgt. Es ist die Zeit des Pariser Moritz Schlesinger, die Epoche der Horace Vernet, Raffet, Déveria, Nanteuil, Gavarni, Monnier. Es meldet sich die Karikatur, die eine riesige Fruchtbarkeit entfaltet (Cham!). Mit dem Herabgleiten der Lithographie von stolzer Höhe tritt eine Periode der Verflachung ein. In Deutschland hatte sich die Steinzeichnung einer nur mäßigen Beliebtheit erfreut, bis 1850 blieben deutsche Noten ohne Titelschmuck, man begnügte sich mit der nackten Schrift. In seiner Wiener Jugendzeit schuf Moritz v. Schwind für den Verleger Leidesdorf, den wir aus Beethovens Leben genugsam kennen, Titel für Rossinische Kompositionen. Neben ihm wirkte als erfindungsreicher Kopf Neureuther. Liebenswürdig, aber unbeholfen präsentiert sich der in vielen Sätteln gerechte Graf Pocci. Ludwig Richters bürgerlich-poesievolle Note ist mit Robert Schumanns Album für die Jugend wie mit Karl Reineckes Jungbrunnen untrennbar verknüpft. Für minderwertige Musik warb der farbige Notentitel; ihr Hauptfabrikant hieß Dörbeck. Ein neues Kapitel ruft Hosemann und Menzel an den Zeichentisch; auch Ludwig Burger hat seinen gewandten Griffel dem Notentitel zur Verfügung gestellt; der Kladderadatsch-Illustrator Wilhelm Scholz tritt in die Arena, und J. P. Lyser, der Alleskönner, verewigt sich auf manchem Blatt. Die junge Zeit beruft den Graphiker Peter Halm, der für Schott tätig ist, und den Heraldiker Emil Döpler den Jüngeren. Sonst herrscht öde Manier und Einfallslosigkeit, bis Max Klinger mit den berühmten fünf Brahms-Titeln 1886 den künstlerischen Hochpunkt setzt. Nachlese: Bruno Wennerberg, der Mondäne, schafft 100 Musiktitel für C. G. Röder, der Plakatstil als neue Nuance, vom Franzosen Chéret befruchtet, bei uns durch Hans Unger entwickelt, leitet über zu den Männern des Simplizissimus und der Jugend. Daneben stellt Melchior Lechter seine sakralen Ornamente in den Dienst des Notentitels, Joseph Sattler, der Nibelungen-Illustrator und Exlibris-Zeichner, Hermann Hirzel, dem kunstgewerbliche Einflüsse halfen, Kurt Stövings bestimmte Note — sie sind der Ausklang einer Kunst, die in 400 Jahren Entscheidendes dazu beitrug, dem Notenheft ein Bild zu geben, von dem das vorzügliche Werk Westens in tadellosen Drucken eine überraschend umfangreiche, jedes Kennerauge aufs höchste befriedigende Auswahl bietet.

Richard Wanderer

DER BÄR: *Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1924.* Leipzig 1924.

Dieses Jahrbuch benennt sich nach dem Drucker- und Verlegerzeichen der Firma Breitkopf & Härtel, über das Ludwig Volkmann fesselnde Mitteilungen zu machen weiß. Nachdem Oskar v. Hase in seiner Festschrift zum 200 jährigen Bestehen des Verlags und Hermann v. Hase in verschiedenen Aufsätzen die allgemeine Aufmerksamkeit auf die im Breitkopfschen Hausarchiv enthaltenen Schätze gelenkt haben, beginnt jetzt Wilhelm Hitzig sie systematisch zu erschließen. Einen bedeutsamen Auftakt zu dieser Arbeit bildet das Kernstück des vorliegenden Jahrbuchs. Es werden eine Reihe jeweils erster Briefe meist solcher Autoren veröffentlicht, die damit Verlagsanknüpfungen suchen. Ein Stück Musikgeschichte von den Zeiten K. W. Granns und Telemanns an bis zur Gegenwart wird damit lebendig, unbekannte und schon bekannte Stücke wechseln im Neudruck mit reizvollen Faksimilewiedergaben. Manches aus diesem Material — das gilt auch von einigen anderen Gaben des Jahrbuchs — wirkt etwas aufdringlich »pro domo« ausgewählt, aber man darf, auch nach den gegebenen Auswahlverzeichnissen der Handschriften und Drucke wei-

teren Veröffentlichungen dieser Art mit Spannung entgegensehen. Hermann Abert äußert sich in einem Beitrag »Musikwissenschaft und Musik im Zeichen des Bären«, weit über den engeren Rahmen des Themas hinausgehend, in feingeschliffenen Ausführungen über grundlegende Lebensfragen der heutigen Musikwissenschaft. Busoni gibt einen warmherzigen Rechenschaftsbericht über sein Verhältnis zu Bach in Form eines Nachworts zu seiner bei Breitkopf & Härtel erschienenen siebenbändigen Bach-Ausgabe. Innere und äußere Ausstattung des Jahrbuchs, dem noch recht viele folgen mögen, machen dem Verlag alle Ehre.

Willi Kahl

KURT SINGER: *Vom Wesen der Musik.* Psychologische Studie. Verlag: J. Püttmann, Stuttgart 1924 (Kleine Schriften zur Seelenforschung, hrsg. von *A. Kronfeld*, Heft 7).

Mehr in aufgelockerter als streng systematischer Form entwickelt der Verfasser des Buches über Bruckners Chormusik hier seine vom Psychologischen ausgehenden Gedanken über das Wesen der Musik, vielfach in Anlehnung an Dessoir und an E. v. Hartmanns konkreten Idealismus und dessen Lehre von den Scheingefühlen. Am anregendsten wird die Studie da, wo sie die seelischen Hintergründe der musikalischen Kultur und der heutigen insbesondere beleuchtet, wo sie, wenn auch nur kurz, das Phänomen etwa des musikalischen Genies oder des musikalischen Gedächtnisses berührt. Dabei rückt auch das Exzentrische gewisser moderner Musik als ein Stück Hysterie in Leben und Kunst in das rechte Licht.

Willi Kahl

SIEGFRIED DITTBERNER: *Goldene Worte über Musik.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Sammlungen von guten Aussprüchen über Musik und Musiker haben wir viele. Diese aber scheint mir zu den besten zu gehören. Sie bringt zuerst einen allgemeinen Teil, dann goldene Worte über die einzelnen Meister von Bach bis Brahms, denen jedesmal ein kurzer Lebensabriß vorangeschickt ist. Ein gutes Register vorn zeigt, daß viele hundert Autoren herangezogen sind. Manches allzu Blasse konnte wegbleiben. Aber höchlich befremdet die Übergehung Webers, während Spohr, Cherubini, Berlioz und Hans v. Bülow bedacht sind! S. 51 muß es statt »Schalten« heißen: »Schatten. — S. 324 (Vermählung Wagners) statt 1865: 1870. — S. 286 fälschlich Jeaurenaud. — Als Geschenk für junge Musiker möchte ich das hübsch ausgestattete Buch bestens empfehlen.

Richard Sternfeld

FRANZ SAUER: *Handbuch der Orgelliteratur.* Wiener Philharmonischer Verlag.

Der Fortschritt dieses Handbuches gegenüber dem älteren »Führer durch die Orgelliteratur« von Kothe-Forchhammer liegt in der Ausscheidung manchen Ballastes, den durch die Jahre zu schleppen wirklich unnötig ist, und in der Aufnahme der Neuerscheinungen aus der letzten Zeit. (Für eine Neuauflage des Handbuches seien als allerletzte Neuheiten die Orgelfantasie op. 19 von Adolf Busch [Breitkopf & Härtel] und die Toccata von Heinrich Kaminski [Universal-Edition] angegeben.) Die zur Auswahl stehenden Werke sind in übersichtlicher Weise mit biographischen Daten der Komponisten und den Namen der Verleger aufgeführt. Mit der jeweiligen Wertung der Komponisten in einigen Zeilen kann natürlich ein Handbuch der Orgelliteratur kein erschöpfendes Bild der Höhen- und Tiefenregionen der Orgelmusik geben. Das ist wohl auch nicht beabsichtigt. Die Hauptsache bleibt die Aufzählung der Werke an sich. Einer Richtigstellung bedarf die Angabe des Orgelkonzerts d-moll mit Friedemann Bach als Komponisten. Max Schneider hat schon im Bach-Jahrbuch 1911 den Nachweis geführt, daß es sich hier um ein Concerto grosso für Streichinstrumente mit Continuo von Antonio Vivaldi, dem italienischen Geigenmeister, handelt, das kein Geringerer als Johann Sebastian Bach zu dem schönen »Concerto a 2 Clav. et Pedale« umgeschaffen hat. Dieses Forschungsergebnis ist auch unter den Pianisten nicht genügend bekannt, denn immer noch liest man auf den Programmen bei Verwendung der Stradalschen Bearbeitung Friedemann Bachs Namen als Komponisten.

Fritz Heitmann

MAX REGER. Lithographie von *Heinrich Hübner*. Verlag: Emil Richter, Dresden.

In markigen Zügen und breiten Strichen ist hier das Bildnis Max Regers hingeworfen. Der urwüchsige Bajuvar im Hochpunkt seiner Kraft und in seiner besten, der Leipziger Zeit. Der Maler Heinrich Hübner hat damals eine Skizze gefertigt, die Steinzeichnung aber wohl erst jetzt ausgeführt. Er ging an den späteren Jahren, da Reger leidend wurde und sein Gesicht eine arge Aufgeschwemmtheit zeigte, zum Glück vorüber. Die Porträttreue ist vollkommen, die Technik meisterlich, der Druck

untadelhaft, ein Bild, das von starkem Eindruck ist und dessen großflächige Aufmachung eine Rahmung empfiehlt. *Richard Wanderer*

MUSIKALIEN

ORGANUM: *Ausgewählte ältere vokale und instrumentale Meisterwerke*, hrsg. unter Leitung von *Max Seiffert*. Verlag: Fr. Kistner & C. F. Siegel, Leipzig.

Der durch viele Ausgaben älterer Musik längst bekannte Professor Dr. Max Seiffert, einer der besten Kenner der musikalischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts, beschenkt uns jetzt mit einer für den praktischen Gebrauch berechneten Ausgabe von Meisterwerken, deren Wirkung auf die Gegenwart in Konzerten der Akademie für Kirchen- und Schulmusik (des früheren Akademischen Instituts für Kirchenmusik) in Berlin erprobt worden ist. Von den vier in Aussicht genommenen Reihen dieses »Organum« ist die erste »*Geistliche Gesangsmusik*« wieder in die zwei Abteilungen »Evangelische und Katholische Musik« zerlegt, die letztere mit keinem Beispiel bisher vertreten. Von der evangelischen Kirchenmusik liegen vier zur Aufführung sehr zu empfehlende Nummern vor: 1. M. Weckmanns »Wie liegt die Stadt so wüste« für Sopran- und Baßsolo mit Streichorchester und Orgel, 2. desselben »Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion« für 4 gemischte Stimmen mit Streichorchester und Orgel, 3. J. Ph. Kriegers »Wo wilt Du hin, weil's Abend ist« für 2 Sopranstimmen und Cembalo, 4. Franz Tunders Arie »Ein kleines Kindlein« für Sopran mit Streichorchester und Orgel. Insbesondere sei auf Nr. 1 und 4 aufmerksam gemacht. Von der zweiten Reihe »*Weltliche Gesangsmusik*« dürfte die einzig vorliegende erste Nummer, Sweelincks fünfstimmiges Chanson »Vom Jan, der alles hat«, sehr willkommen sein. Reihe 3 ist der »*Kammermusik*« gewidmet. Nr. I ist Corellis prächtige Kirchensonate op. 3, Nr. 4 für 2 Violinen, Violoncell und Cembalo, Nr. II desselben Kammersonate op. 5 Nr. 11, die bisher nur in Gesamtausgaben dieses Opus vorlag. Nr. III bringt die erste Neuausgabe einer der gediegenen Violinsonaten von Johann Graff, nämlich von op. 1 Nr. 3; außer der Cembalostimme ist ihr auch eine Violoncellstimme ad lib. beigegeben. In Nr. IV erhalten wir gleichfalls den ersten Neudruck einer ganz reizenden Variationen-Trio-Suite von Joh. Vierdanck, zu spielen von 2 Geigen, Violoncell und Klavizimbel. Als Nr. V wird Erlebachs durch Einstein schon bekannt gewordene Sonate in e für Violine, Gambe oder Violoncell und Cembalo geboten. Von der vierten Reihe »*Orgelmusik*« liegt noch nichts vor. Die sorgsame Bezeichnung aller dieser Werke, die durch ihr schönes äußeres Gewand den Geschmack des Verlags loben, sei noch besonders hervorgehoben. *Wilhelm Altmann*

AUGUST HALM: *Streichquartett in A*. Verlag: Julius Zwißler, Wolfenbüttel.

Mehr als 20 Jahre sind vergangen, seit ich in der »Musik« das erste Streichquartett Halms angezeigt habe. Auch in diesem zweiten ist er in gewissem Sinne Eigenbrötler geblieben, bekennt sich nach wie vor als Gegner moderner Musik und als Freund eines gediegenen Kontrapunkts. Aus letzterem Grunde ist dieses Quartett, das offenbar für die vorgeschrittenen Zöglinge der Schulgemeinde Wickersdorf geschrieben ist, nicht so leicht spielbar, wie man bei flüchtigem Anschauen glauben kann. Die vier knappen Sätze sind durchweg melodisch und geben allen vier Spielern Gelegenheit sich hervorzutun. Ganz besonders hübsch geraten ist das altväterische Menuett. Der zweistimmige Anfang des Schlußsatzes erinnert an Mozartsches Vorbild. *Wilhelm Altmann*

BERNHARD SEKLES: *Quartett (2 Violinen, Viola, Violoncell) op. 31*. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Geistig und formal dem zeitlich benachbarten Orchesterwerk »Gesichte« verwandt und, wie man hinzusetzen darf, einer allgemeinen Physiognomie des Seklesschen Schaffens entsprechend, neigt auch dieses Werk zu genrehafter und pittoresker Form. Während das erste Sätzchen noch Seelisches in Aussicht stellt, verlieren sich die folgenden in geschmackvolle, mit mancherlei hübschen Lichtern aufgesetzte, aber nicht allzu bedeutungsvolle musikalische hors d'œuvre. Aparte klang- und satztechnische Verbrämungen, wie sie für die Kunst Sekles' charakteristisch sind, fehlen auch hier nicht. *Max Broesike-Schoen*

SIGFRID KARG-ELERT: *Jugend, Musik (H-dur) für Flöte, Klarinette in A, Horn und Klavier op. 139a*. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig-Riga-Berlin.

Meint Karg-Elert die Jugend schlechthin oder eine Jugend der Gegenwart, die mit dem Geist der Zeit ringt und schwer in ihre Widersprüche verstrickt ist? Gewisse programmatische Züge

des Werkes sprächen für letztere Annahme. Es ist ein weitflächiges psychisches Stimmungsbild, das phantasieartig jugendliche Erregungen und Sehnsüchte, Träume und Hochflug, Trotz und Ironie nachfühlend zusammenballt und in einem freien sinfonischen Stil gegeneinanderstellt. Das Werk, dessen Musik sich überall, ohne daß sie absolut Neues sagte, als Ausdruck eines intensiven künstlerischen Willens dokumentiert, ist, zumal sich seine geistigen Absichten mit kammermusikalischen Prinzipien der jüngsten Zeit berühren, der Aufmerksamkeit aller derer, die in der Kammermusik keine bloße isolierte Musizierkunst, sondern verdichtete seelische Aussprache suchen, wert. *Max Broesike-Schoen*

HANS SCHINK: *Op. 17, Sonate für Violine und Klavier.* Verlag: C. L. Schultheiß, Ludwigsburg.

In knappen vier Sätzen zeigt der Tonsetzer, daß man ansprechende Melodik sehr wohl mit durchaus eigenartiger, moderner Harmonik in dem architektonischen Aufbau der alten Sonatenform vorführen kann. Er hat jedenfalls etwas zu sagen, sei es, daß er ein anmutiges Menuett schreibt oder ein Dankgebet oder rhythmisch bemerkenswerte tändelnde Weisen für den Schlußsatz erfindet. Der Großzügigkeit entbehrt der erste Satz nicht. An beide Spieler werden erhebliche Ansprüche gestellt.

Wilhelm Altmann

PAUL GRAENER: *Op. 63, Suite für Flöte und Klavier.* Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig.

Für die Hausmusik wie für den Konzertsaal gleich empfehlenswert, schöne melodische Gedanken in anziehendem harmonischen Kleid, sorgsam aufgebaut, ohne besondere Schwierigkeiten. Vier knappe Sätze, das Präludium reichlich kurz. Ein graziöses Rokokomenuett (warum einmal ein ganz unnötig eingeschobener Viervierteltakt?) mit einem sehr einschmeichelnden Trio, ein warm empfundenes, etwas archaisierendes Larghetto und eine prickelnde Tarantelle, ein erfreulicher Beweis, daß man auch der Gegenwart in alter Form und mit Festhaltung der Tonalität wirklich etwas sagen kann. *Wilhelm Altmann*

OSSIP SCHNIRLIN: *Der neue Weg zur Beherrschung der gesamten Violinliteratur.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Einzelne Stellen aus Violinkonzerten hat schon Witting 1862 zusammengestellt, Orchester- und Kammermusikstudien, d. h. Zusammenstellungen besonders schwieriger Stellen hat es schon vor Jahren gegeben, aber das Verdienst, zum ersten Male die Violinliteratur in bezug auf Schwierigkeit systematisch und in größter Vollständigkeit ausgezogen zu haben, gehört unleugbar Ossip Schnirlin. Er hat auch die Freude gehabt, daß der erste Band seines groß angelegten Werks sehr schnell in zweiter, etwas erweiterter Auflage erscheinen konnte. Dieser erste Band, enthält die schwierigen Stellen nur aus Solowerken, in der Hauptsache aus Konzerten, und zwar geordnet nach Stricharten, Trillern, Terzen und anderen Doppelgriffen, berücksichtigt des weiteren die Oktaven, Dezimen, Akkorde, das Handgelenkspiel, das Flageolett, das Pizzicato, endlich einige rhythmisch schwierige Stellen. Überflüssig erscheint mir in der sonst ungemein praktischen, sehr reichhaltigen Zusammenstellung der Anhang, der die Anfänge von zehn berühmten Konzerten enthält. Daß sich darunter das Regersche befindet, wird den nicht verwundern, der weiß, daß Schnirlin von jeher sehr warm für diesen Komponisten, als er noch nicht berühmt war, eingetreten ist. Leider fehlt m. E. unter diesen zehn Konzerten das Dohnanyis, das hervorragendste der letzten Jahre; ich vermisse, obwohl ich nochmals betone, daß ich diesen ganzen Anhang unnötig finde, in ihm ein Konzert von Spohr und Vieuxtemps. Der zweite, 221 Seiten zählende Band bringt Stellen der ersten Violine aus der Kammermusik ohne Klavier, ja nicht bloß Stellen, auch die ganzen Violinstimmen der beiden Duos und des Streichtrios von Mozart, und zwar in sehr sorgsamer Bezeichnung. In dieser Zusammenstellung, die vom Duo bis zum Oktett führt, sind sogar auch Hindemith, Jarnach, Kreisler, Schönberg, Stravinskij berücksichtigt. Ein geradezu ideales, auch dem Gemüt und dem Geist viel Anregung gebendes Übungsmaterial ist in diesem Bande niedergelegt. Ihm soll bald ein weiterer folgen, der die erste Violinstimme der Kammermusik mit Klavier ausschöpft. Hoffentlich kommt Schnirlin auch noch dazu, entsprechende Bände für die zweite Violine und die Bratsche (was sehr notwendig wäre) herzustellen; hoffentlich läßt der Verlag durch einen Violoncellisten auch das entsprechende Werk für die Kniegeige schaffen. Aufs wärmste kann jedenfalls die Anschaffung dieses Schnirlinschen neuen Wegs empfohlen werden.

Wilhelm Altmann

ALFEO BUYA: *Nuovo Metodo per Violino con la teoria del tetracordo. Parte 1, fasc. 1—3.* Verlag: A. und G. Carisch & Co., Milano.

J. BAUMGARTNER: *Technik des Violinspiels. Heft 1—5.* Derselbe: *Das Staccato auf der Violine.* Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Die i alienische Vio'inschule geht ungemein sorgsam und bedacht vorwärts; das erste Heft von 35 Seiten bringt Übungen nur auf den leeren Saiten, die aber schon zu einer gut entwickelten Bogentechn:k führen, doch hat der Verfasser eine äußerst komplizierte Bezeichnung für den zu gebrauchenden Teil des Bogens eingeführt, deren Durchführung namentlich auf Kinder abschreckend wirken dürfte. Die Fingerübungen beginnt er auf der A-Saite und folgt dem altgr:echischen Viertonsystem dabei, wobei er allmählich alle nur denkbaren Kombinat onen innerhalb der ersten Lage berücksichtigt und auch schon die sogenannte halbe heranzieht, bis auch die chromatische Tonleiter herankommt. Erst im dritten Heft bringt er Stücke von Gluck, Bach, Pergolese, Lolli, Borghi, Corelli, die den Schüler mit wirklicher Musik bekannt machen.

In ihrer Art ganz ausgezeichnet sind auch die beiden Werke Baumgartners, der sich alle nur möglichen Übungen ausgedacht und wohl kein technisches Problem übergangen hat; allein es gehört doch eine Engelsgeduld dazu, sich mit solchen Übungen immer wieder zu beschäftigen, bei denen das musikalische Empfinden eigentlich ausgeschaltet wird. Ich bin im Laufe der Jahre sehr skeptisch gegen den Gebrauch derartiger rein mechanischer, namentlich von Sevčik eingeführter Übungen geworden und glaube, daß die Schüler ausreichend gefördert werden, wenn sie Etüden spielen, denen ein gewisser musikalischer Wert nicht abzusprechen ist; so weit will ich nicht gehen auch für die Geiger so geistvolle und musikalisch wertvolle Etüden zu fordern, wie sie die Klavierspieler z. B. von Keßler, Ludwig Berger, Haberbier, Rubinstein und namentlich von Henselt, Liszt und Chopin erhalten haben. Übrigens finden die Geiger jetzt in *Schnirlins* »Neuem Weg« (s. S. 214) eine vortreffliche, zum Studium ausgezeichnet geeignete Zusammenstellung der größten technischen Schwierigkeiten aus anerkannten, im Konzertsaal bewährten Meisterwerken. Stellen, die man immer auch mit musikalischem Genuß studieren kann. Die rein musikalische Ausbildung muß auch bei Etüden in erster Linie berücksichtigt werden.

Wilhelm Altmann

ARTURO CUCCOLI: *40 Preludi per Violon cello solo.* Verlag: A. und G. Carisch & Co., Milano.

Diese vierzig Präludien, die der Verfasser selbst Übungen für Interpretation und Phrasierung nennt, erfüllen diesen Zweck in mannigfaltigster Weise. Zwar sind als solche Übungen in höherem Sinne auch die nicht sehr zahlreich vorhandenen Solosonaten und Suiten älterer und neuzeitlicher Meister zu verwenden, doch sind diese meist nur höheren Stufen zugänglich. Für mittlere Entwicklungsstufen bedeuten obige Stücke in der richtigen Darstellung ihrer verschiedenen Grundstimmungen eine willkommene Bereicherung der Studienliteratur für Cello. *E. J. Kerntler*

JULIUS BITTNER: *Sechzehn Lieder, für Gesang und Klavier. Vier Hefte.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Völlig unwahrscheinliche Gesänge: weil sie so unendlich zart und stark und schön sind. »Von Liebe, Treue und Ehe«, dazu noch »Meiner Frau gewidmet« — was wird das für gute Hausmannskost sein, dachte ich, und wie wenig paßt dazu der stockmoderne Universal-Verlag! Und außerdem noch Dichtungen vom Komponisten! Herrgott, welche trüben Vorzeichen! Also, ich fange an und spiele und singe — und finde ein Stück bedeutender als das andere, eine Dichtung schöner als die andere, einen Hymnus auf die große Liebe zwischen Mann und Weib, zwischen zwei Menschen, die für Ewigkeiten eins geworden sind, breite, hinwallende Melodien, man weiß nicht, welche man nennen soll, Lieder, die von Heft zu Heft sich steigern, wahrhaft modern in jeder Faser. Um nicht nur zu preisen, will ich auf einige Stücke hinweisen. Im »Mysterium«, einem höchst sonderbaren Gesang, fragt der Künstler, ob es nicht irgendwo auf dieser Welt eine bleibende Stätte gibt, und er leitet unvergeßlich zur Antwort über: »Warte nur«. Da ist ferner in einem Wiegenlied ein Schimmer von grünem, jungem Jenseits, wie man es seit Brahms und Wolf nicht mehr gewohnt ist, oder eine Vorfrühlingsstimmung von süßestem Zauber (»Aprilsonne«, die ersten drei Takte), oder die Unendlichkeit der Liebe ist im Singen eines Walzers für einen Augenblick festgehalten, oder die Zwischenspiele lassen den Hörer Text und Musik vergessen (»Herbstmorgen«). Und wenn sich über die hergebrachte Manier in Versen wie »Ich trete trunken in das Land der Göttin Venus ein« usw. ein wenig streiten

läßt, weil sie so gar nicht zum ganzen starken neuen Atem passen, oder über manche Harmonik, die mehr gewollt als gesollt ist, wird man für alles im letzten Stück entschädigt, das wirklich einen Höhepunkt bildet, wie ihn die neuere Liedliteratur nicht kennt. Was sind alle unsere Kurfürstendamm-Musiken selbst der modernen »Meister« gegen diese herrliche Poesie, gegen dieses urneue Welterfassen! Zu diesen sechzehn Liedern darf man dem Komponisten und dem dauernd mutigen Verlag von Herzen gratulieren. *Arno Nadel*

OTTORINO RESPIGHI: *Aretusa, Canto e Pianoforte.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Als ich dieses wunderbare Stück am Klavier durchging, wollte ich dem Komponisten raten, es unbedingt für Gesang und Orchester zu bearbeiten. Aber, da schlage ich, der Sicherheit halber, im Riemann nach, um vielleicht näheres über diesen bedeutenden Komponisten zu erfahren (daß ich ihn nicht genau kenne, daran bin weniger ich, als das ganze hiesige Musikleben schuld), und da finde ich, daß dieses Gedicht als Kantate mit Orchesterbegleitung verzeichnet steht. Und so bleibt mir nur, hinzuzufügen, daß es sich hier um eine außerordentlich wertvolle Komposition handelt, die eine naturschöne Dichtung von Shelley in blühenden Klängen wiedergibt, daß die Harmonien aus freiem, modernem Empfinden quellen, und daß diese vornehme Musik — sie ist vor dreizehn Jahren entstanden — nach einem starken Interpreten ruft.

Arno Nadel

EMIL BOHNKE: *Sechs Skizzen für Pianoforte zweihändig, op. 12.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Bohnkes Neigungen für impressionistische Farbenphantasien sind bei ihm frühzeitig bemerkbar geworden, wenn auch nicht in dem radikalen Sinne Schönbergscher »Klangfarbenmelodien«. Auch Bohnkes Sonate verwertet die Elemente, wenn schon nicht »innig gesellt«. Von dem späteren Klavierheft Schönbergs sind die Skizzen mehr tangiert als von der pariserischen Modernität. Das zweite der zumeist sehr kurzen (einseitigen) Bildchen zeigt das ebenso wie das folgende und das fünfte. Reiche Chromatik (auch bei figurativem Prunk) und Enharmonik überall; aber viel Grüblerisches und die Abwesenheit eines frohgemuten Zuges lassen doch den Anteil des Spielers an diesem malerischen Naturalismus und einem knifflichen Ausdruckswillen nur spärlich aufkommen. Loslösung von der Basis musikalischer Sprache überall, wenig lineare Disposition, allerlei Lichtreflexe und nirgends ein thematisches Gebilde oder gar dessen Gedeihen. Bei so viel Mangel an formaler Gegenständlichkeit zumeist verwaschenes und willkürlich absonderliches, launisches Naturell, schwankende, zerfetzte Metra. Alles macht eine gute Wiedergabe nicht gerade leicht und das Anteilhafte problematisch.

Wilhelm Zinne

J. v. WERTHEIM: *Variations sur un Thème Original op. 4. — Deux Préludes pour Piano op. 5. — Vier Lieder für eine Singstimme und Klavier.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Das beste an den vorliegenden Kompositionen sind die Variationen über ein eigenes Thema, das mit Geschick zehnmal abgewandelt wird, bis es in einer Polacca brillante endet. Nur virtuose Spieler dürfen sich an dieses Variationenwerk heranwagen, wogegen die beiden Präludien auch Durchschnittskönnern nicht unzugänglich bleiben. Beide stehen zueinander im Verhältnis der Kontrastwirkung. Dem griffigen ersten folgt das zweite, aufgebaut über einer Klavierkantilene mit stark italienisierender Steigerung. Die fünf Lieder nach Heine, Stieler und Ludwig Grünfeld verraten Abhängigkeiten, die bei Mendelssohn beginnen, aber haltmachen, noch ehe sie Brahms erreicht haben. Sie sind Oberflächenlyrik, die dem knalligen hohen Ton zustrebt und kläglich verendet, wenn sie ihn erreicht hat. Aber gerade wegen dieser Handgreiflichkeiten liegt die Gefahr nahe, daß sie sich einbürgern. Auch Hildach, Meyer-Hellmund und Konsorten haben so begonnen — und aufgehört.

Ernst Rychnovsky

STASYS ŠIMKUS: *Silhouettes de Lituanie pour Piano.* Verlag: X. Strumskis & Co., Brooklyn, N. J.

Variationen über eine volkstümliche litauische Melodie, voll bizarrer Rhythmen und gekünstelter Harmoniefolgen, aber geschickt im Zusammenschluß der einzelnen Tonbildchen zu einem einheitlichen Ganzen. Trotz des überladenen Klaviersatzes eine willkommene Bereicherung der folkloristischen Musikliteratur.

Richard H. Stein

OPER

BERLIN: Man hat die Tatsache zu verzeichnen, daß die Staatsoper einem ganz Jungen, ganz Unbewährten den Eintritt verstattet hat: *Ernst Křeneks* »Zwingburg«*) hat den unerhörten Vorzug genossen, hier *uraufgeführt* zu werden. Welchen Umständen verdankt er das? Doch wohl dem gewandelten Zeitgeist. Nicht als ob der Zeitgeist sich allgemein in diesem Sinne gewandelt hätte. Ganz im Gegenteil: man kann sich ja kein genußsüchtigeres Publikum denken, als es heute die Theater bevölkert. Aber dieser Mehrheit steht eine geschlossene und starke Minderheit jener gegenüber, die das Entgegengesetzte: Vergeistigung unserer Bühne wollten.

Damit ist keineswegs gesagt, daß die »Zwingburg« ein Meisterwerk sei. Für die Oper ist gegenwärtig eine bestimmte Marschroute nicht gegeben. Sie hat sich zu behaupten, indem sie sich mit dem Geist der neuen Musik in ihrer Art auseinandersetzt. Es ist ganz selbstverständlich, daß hierbei die Anwendung des starren Systems ausgeschlossen ist. Wenn ich, in meinem Kampfe für die Fortbewegung, immer wieder für die Freiheit der Mittel eingetreten bin, so muß ich sie für die Oper doppelt fordern. Diese Gattung verlangt noch mehr Beweglichkeit als alle übrige Musik.

Křenek, der zum starren System neigt und sich scheinbar auf das Lineare festgelegt hatte, zeigt in seiner letzten Produktion, daß er sich über manche fördernden Kritiken hinaus entwickelt. Das muß ihm auch schon überlassen bleiben. Schließlich ist er ja erst 24 Jahre alt. Und mit 30 Jahren will er doch weiter halten. Seine »Zwingburg« ist eine szenische Kantate. Křenek, immer wieder mit der Tradition verknüpft, hat das Doppelgesicht des Oratoriums für sich selbst verwertet. Das Oratorium hatte immer schon szenische Neigungen. Aber seine szenische Kantate ist unserer Zeit dadurch angehörig, daß sie eben in einem, sagen wir, revolutionären Sinn die Masse im Chor mobil macht. Es wird durch die Masse ein Kampf für geistige Befreiung geführt. Hier nun entfaltet sich das Beste in Křenek. Von Hause aus für das Zusammen- und Entgegenführen von Stimmen besonders beanlagt, vermählt er eigenen Selbstbefreiungsdrang mit dem der Masse. Die Chöre atmen so, wie man es eben bei einem Heutigen noch nicht erlebt hat. Es offenbart sich hier die gleiche Fähigkeit, die Masse in Bewegung zu setzen, wie in dem »Sprung über den Schatten«. Dieser Atem stockt, sobald die gesammelte Vielheit nicht mehr inspiriert. Alle Einzelgesänge schwanken zwischen Wagner und Schönberg, nicht ohne allzu gedanklichen Einschlag. Aber auch in dem, was sein Eigenstes ist, hat Křenek nicht ohne Vorbilder gearbeitet. Gar keine Frage, daß Strawinskij, dieser Aufwiegler der Massen im »Sacre du Printemps« mit seinen Paukenschlägen beispielgebend war, wie er ja nicht nur Křenek, sondern auch so vielen anderen seinen Rhythmus übermittelt. Was Křenek heut aus solchen Anregungen schöpft, kann sich nur mit dem Wachsen der inneren Freiheit zu Ende entwickeln. Seine Kraft des Geistes und des Willens wird sich allmählich von allem Krampfartigen befreien, das ihn heute ebenso emporhebt wie hemmt. Ob seine Sinnlichkeit ausreicht, um den neuen Klang zu finden, zu dem Ansätze vorhanden sind, muß sich zeigen. Aber so wie es jetzt ist, haben wir das Werk als eine der stärksten Kundgebungen des Geistes auf der musikalischen Bühne zu betrachten; immer mit dem Zusatz, daß hier keine Oper vorliegt, sondern eine erstaunliche Kraftprobe.

Die Tat des Komponisten hat in der Tat der Staatsoper ihre Entsprechung gefunden. Das Krampfartige der Massenbewegung, von dem kurbelnden Leiermann gelenkt, wurde durch die Regie *Franz Hörths* ebensosehr in der Geste festgehalten, wie ihr Auf und Ab in dem Wechsel der Beleuchtung, und man kann auch die Fabrik-Zwingburg als Symbol nicht besser versinnlichen, als es durch *Emil Pirchan* geschah, der ein krampfartiges Empor in den Bau brachte.

Dies alles brauchte die Hand des Kapellmeisters, um sich zu gestalten. *Kleiber* hat die »Zwingburg« ebenso sehr in seine Natur eingehen lassen, wie den ersten Satz der 2. Sinfonie Křeneks, der voranging. Er ist das empfänglichste Medium aller Musik, ohne sich über Tragweite Rechenschaft abzugeben. Mit einer Besessenheit ohnegleichen umfaßt er das Werk des Besessenen. Auch wo Starrheit einseitig arbeitet wie in der Sinfonie, sucht er, sie durchdringend, in Beweglichkeit aufzulösen; in der »Zwingburg« vollends spürt man nicht nur seinen ungestümen, scharfen Rhythmus, sondern auch die klangschöpferische Fähigkeit. Die Einzelpersonen sind von *Friedrich Schorr* geführt, einem Künstler, der Geistiges in Klang zu übertragen weiß und in seinem

*) Erschienen bei der Universal-Edition, Wien.

Leiermann verbildlichte. *Fritz Soot*, schon als Sprecher des Textes wirksam, blieb es auch als Sänger. *Frieda Leider*, *Henke*, *Habich* sind gleich ihm mit Erfolg für charakteristische Färbung tätig. Und die Chöre, von *Rüdel* eingeübt, sind wirklich tragende, atmende und dabei klangstarke Masse. —

Hiernach die Unerquicklichkeit der Lage in den privaten Opernhäusern zu betrachten, ist peinlich. Alles drängt zu einer Lösung. Ehe sie erreicht wird, muß manches in Trümmer fallen. Wer der Starke bleibt, ob Deutsches Opernhaus oder die Volksoper, ist nebensächlich gegenüber der Frage, ob nicht endlich einmal die Zusammenfassung dessen erfolgen wird, was ohne sie planlos ist.*) *Adolf Weißmann*

BREMEN: Es gab neueinstudiert den »Rosenkavalier«. Als Sophie überraschte *Maria Hartow* durch poetisches, diskretes Spiel und eine zierlich gezierte Ausdruckskunst in Stimme, Geste und Mimik, die allgemein entzückte. Dann machte sich die »Afrikanerin« in neuem prunkvollen Gewande breit. Äußerlich eine Expressionistenoper ohne einen Schimmer von irdischer Wahrheit. Innerlich ohne himmlische Wahrhaftigkeit. Aber sauber gehobelte Musik mit Einfällen, die überall brauchbar sind. Dann kam der amerikanisierte Russe *George Baklanoff*, der Stimmkrösus, der Caruso der Baritons. Aber die angeborene, geschmeidige, leichte Kultur der Stimme Carusos besitzt er doch nicht. Er wuchtet in seine Rollen hinein. Rigoletto: ein Vesuv an italienischer Leidenschaftlichkeit. Aber der »Fliegende Holländer« blieb ohne alle düsteren Schauer einer visionären Leidenswelt; stimmlich hell und ungedeckt. Im übrigen beherrscht Puccini das Repertoire, hier wie überall, umgeben von Verdi (das übervolle Staubecken glühend-sinnlicher Melodik), Carmen und — Tiefland. Noch immer diese Abhängigkeit des deutschen Geschmacks von ausländischen Idolen, diese Sehnsucht des deutschen Gemüts nach dem blauen, heißen Süden! Wie kommt es nur, daß die Deutschen trotzdem einen Mozart, Beethoven, Weber, Wagner und Bruckner hervorbrachten? Etwa nicht trotzdem, sondern weil —? *Gerhard Hellmers*

DUISBURG: Am 23. Oktober hatte der Bühnentanz im hiesigen Stadttheater seinen großen Tag. Der neuverpflichtete Meister der choreographischen Kunst, *Reinhold Kreideweiß*, führte sich mit den Erstaufführungen der »Josephslegende« und des »Dämon« (Hindemith) vielverheißend ein. Hindemiths Tanzpantomime in einem Aufzug und zwei Bildern (nach einem Libretto von Max Krell) machte den Anfang. Die Deutung ihres Inhalts leitete sinnfällig in das Reich jener giftgeschwängerten Ekstase, die erbarmungslos von ihrem Opfer Besitz ergreift, um es dann »verbraucht« ad acta zu legen. Symbolische Einfärbungen des Raumes unterstützten im Verein mit entsprechend abgestimmten Gewandungen und einer chorischen Steigerung des dämonischen Elements das rechte Verständnis der Vorgänge. Bei *Sigfrid Fontane*, *Else Seufert* und *Ingo Fontane* löste die innere Stimme der Musik fein differenzierte, expressionistische Bewegungsnuancen aus. Das von *Max Hüsgen* geleitete Orchester entledigte sich mit *G. E. Lessing* am Klavier seiner klippengespickten Aufgabe mit Sicherheit und anerkennenswertem Feingefühl. Die nachfolgende »Josephslegende« von Strauß erstand szenisch und dekorativ (Bühnenbilder von *Johannes Schröder*) im Prunkgewande. Die beiden sie beherrschenden Welten übersättigter Macht und sonniger, von Visionen beeinflußter Naivität wußten Else Seufert und *Werner Prüfer* überzeugend in Leben umzusetzen. Als letztes Vermächtnis aus der Ära Lothar Wallerstein übernahm die Bochumer Bühne zu Beginn der Saison des Künstlers treffliche Inszenierung der Gluckschen Oper »Iphigenie in Aulis« und würdigte sie gleich einem Gottesdienst. *Fr. Schramm*, der Nachfolger des nunmehr nach Frankfurt berufenen Wallerstein, gab seine Visitenkarte mit der Einstudierung der Mozartschen Oper »Die Gärtnerin aus Liebe« ab. Die Aufführung, die die Bühnenbearbeitung Ludwig Bergers nutzte, traf gesanglich wie darstellerisch das Unpersönliche, Spielerische und ließ eine diskrete Komik einfließen. Des Spielleiters Bildentwürfe präsentierten sich hell im Stil barocker Architektur. Die dekorative Ausführung wirkte mit den Personengruppierungen wie eine zierliche Malerei des französischen Meisters Fragonard. Eine besondere Überraschung brachte hier die tänzerische Belebung intimer Orchesterzwischenspiele aus Mozarts kammermusikalischen Schätzen, die geschickt zum folgenden Bilde überleiteten. *Max Voigt*

DÜSSELDORF: Die Theaterpläne sehen glücklicherweise reichhaltiger und vielseitiger aus als die des städtischen Konzertwesens. Über Neuheiten wird zu gegebener

*) Inzwischen ist der völlige Zusammenbruch der Großen Volksoper Tatsache geworden. Die Red.

Zeit noch manches zu berichten sein. Zunächst handelt es sich vorwiegend um die Wiedergabe »stehender« Werke. Besondere Erwähnung verdient die gründliche Neueinstudierung der »Meistersinger«, die sehr schön und ausgeglichen wäre, wenn der Chor völlig auf der Höhe stände. Für die wirkungsvolle szenische und musikalische Wiedergabe zeichnen *Willy Becker* und *Erich Orthmann* verantwortlich. Unter den Solisten ragt vor allem der Stolzing von *Josef Kalenberg* hervor, dessen Stimme an klanglicher Schönheit wesentlich gewonnen hat. In dem nach langen Jahren wieder ausgegrabenen »Postillon von Lonjumeau« läßt das gesunde Temperament des jungen Kapellmeisters *Rudolf Schwarz* aufhorchen. Ein Ereignis erlebniskräftiger Art bildete die wundervoll ausgeglichene Aufführung der Gluckschen »Alkeste«. *Erich Orthmann* gab der Musik an Wärme und Schlichtheit alles, was ihr gebührt, *Willy Becker* konzentrierte die Bühnenvorgänge auf vornehme Ruhe, der dennoch nichts an dramatischem Leben fehlte. Auch die stilisierten Bühnenbilder *Theodor Schlonskis* waren von antiker Herbheit erfüllt. *Julie Schützendorf-Koerner* dürfte in der idealen Verkörperung der edlen Frauengestalt auch der größten Bühne Ehre machen. Für die sich ewig gleichbleibende Gesinnung des breiteren Publikums mag als Charakteristikum angeführt werden, daß es dieser Kulturtat ziemlich hilflos gegenübersteht und sie lieber völlig meidet, zu den »Toten Augen« aber in hellen Scharen herbeiströmt. *Michael Bohnen*, der mehrmals gastierte, muß man trotz mancher Unarten wegen seiner starken Gestaltungskraft immer wieder liebgewinnen. *Carl Heinzen*

HAMBURG: Im Stadttheater, wo man gegenwärtig der Schwierigkeiten des Strauß'schen »Intermezzo« für bald nach der Dresdener Uraufführung Herr zu werden trachtet, hat es kürzlich nur eine Neustudierung des Smetanaschen »Dalibor« gegeben, diese Verherrlichung einer Art tschechisch-nationalen Musikheiligen durch ein höchst einwandvolles Textbuch — dessen Inhalt, zuerst von Wenzig deutsch geschrieben, durch den Übertrager ins Böhmische verschlechtert, nun im Kalbeck-Deutsch nicht eigentlich regeneriert worden ist. Vollends läßt die ungeschickte Führung des Schlußaktes teilnahmlos. Um das Substanzielle der Musik, die indes nur im Lyrischen, nie im dramatischen Anlauf Höhepunkte gewinnt, ist das schade. Die Oper, obwohl gut gegeben und mit viel Auszeichnung der *Pollak*schen Darlegung (nicht aber der Szenik des neuen Herrn *Elschner*) bedacht, ist schon zu den schlummernden Genossen wieder versammelt. Die Spekulation auf Einträglichkeit in Zeiten, die das Opernhaus selten zu füllen vermögen, hat etliche, nicht allemal ergiebige Gastspiele bewirkt. Künstlerisch zum Teil ergiebig war das von *George Baklanoff*, der nur als Holländer (deutsch) von allen heimatlichen Schützlingen verlassen auffallen konnte. Anders als Boris und Jago. *Elisabeth Schumann*, dahier einst klein anfangend, ist als Wiener Gast der gewachsenen Beliebtheit teilhaftig. *Max Lohfing*, unser Buffobaß aus dem Urboden und stets in kräftigstem Profil aus kernigem Naturell hat unter besonderer Auszeichnung und etwas verspätet seine 25jährige Mitgliedschaft an der Oper feiern können, und zwar als »Bakulus«. Der »Don Juan« *Leopold Sachses* (denn seine szenischen Ideen gaben doch das Gepräge, indes die Solosänger vielfach im Stich ließen) hat trotz der schlechten Presse, die sich eingefunden, nachhaltigeren Anteil des Publikums geweckt.

Wilhelm Zinne

KARLSRUHE: Nach der Neuinszenierung des »Ring«, die allerdings erst bis zur »Walküre« gediehen ist, erfreute eine sehr gute »Carmen«-Aufführung mit *Viktoria Brewer-Hoffmann* in der Titelrolle. Sie ist unstreitig die beste Carmen, die wir seit langen Jahren hier zu sehen und zu hören bekommen haben, mit unglaublichem Nuancenreichtum in Spiel und Tongebung. Ganz von ländlichem Zauber umstrahlt war die von *Hete Stechert* hervorragend gestaltete Micaela, die so einen starken Gegensatz zum städtischen Milieu und zu Carmen bildete. Der José, namentlich der des letzten Akts, gehört zu den besten Leistungen *Wilhelm Nentwigs*. Karlsruhe hat nun auch die dritte — der Zeit der Entstehung nach die zweite — Oper Hans Pfitzners »Die Rose vom Liebesgarten« kennengelernt. *Fritz Cortolezis* sollte die Oper dirigieren, erlitt aber durch einen Sturz auf der Pforzheimer Bühne eine schwere Verletzung des rechten Armes. So übernahm *Alfred Lorentz* die Einstudierung, erkrankte aber ebenfalls, worauf *Wilhelm Schweppe* die Leitung erhielt. Wenige Tage vor der Aufführung ging sie jedoch in die Hände des inzwischen gesundeten Alfred Lorentz zurück, durch den beständigen Wechsel natürlich nicht an Qualität gewinnend. Das Orchester hatte nicht den

bestrickend gesanglichen Klang wie sonst. Sehr schön war die bildliche Wirkung auf der Bühne, durch die Oberregisseur *Carl Stang* im Verein mit Direktor *Emil Burkard* und *Margarethe Schellenberg* (Kostüme) ihre oft bewährte Kunst zeigten. Gesanglich vorzügliche Darbietungen waren die Minneleide von *Malie Fanz*, der Siegnot *Wilhelm Nentwigs*, der Waffenmeister *Hermann Wucherpfennigs* und der Moormann *Albert Peters'*.

Am 1. Januar 1925 tritt Fritz Cortolezis von seinem Posten zurück. An seine Stelle wurde *Ferdinand Wagner* aus Nürnberg berufen. Ob der noch sehr jugendliche Dirigent den Aufgaben, die seiner hier harren, gewachsen sein wird, ist die bange Frage derer, die dem künstlerischen Wachstum des Badischen Landestheaters und seiner Oper die nötige Bewegungsfreiheit und unbehinderte Entfaltung wünschen. *Anton Rudolph*

KÖLN: Dem neuen Opernleiter *Eugen Szenkar* verdanken wir, daß nun auch Kölns Oper den Anschluß an die neue Händel-Bewegung gefunden hat. Er brachte den schon von ihm an der Berliner Volksoper erprobten »Julius Cäsar« in der Hagenschen Bearbeitung mit gesundem Empfinden für das Vokale und die kraftvolle Dynamik Händels. Künstlerisch und gesangstechnisch hervorragend war unter den Sängern *Hammes* als Cäsar. Neben ihm sind die Damen *Pauly-Dreesen* (Cleopatra) und *Wollgarten* (Cornelia) sowie *Niklaus* als Ptolemäus zu nennen. Man sah die Oper wie in München im Barockkostüm, was meines Erachtens zu spielerisch wirkt und die Einfachheit und Ursprünglichkeit der Händelschen Musik, wie wir sie heute als segensreich empfinden, überwuchert. Doch hatte Generalintendant *Fritz Rémond* mit seiner theatergeschichtlich fesselnden, bei aller Farbigkeit geschmackvollen Inszenierung eine Sehenswürdigkeit geschaffen. Die grotesken Kostüme, die an den Figurinen des Pariser Theatermuseums zu studieren sind, ergaben prächtige Bilder, die von einer schweren goldenen Barockarchitektur eingerahmt waren, mit denen jedoch einige expressionistische Linien der Szene nicht im Einklang standen. Das Kostüm ermöglichte keine einfache große Symbolik der Geste, doch gewann man innerhalb dieser Sphäre den Eindruck des Stilvollen. — Zwei Gastspiele *Michael Bohnens*, eines geborenen Kölners, brachten der Oper volle Häuser. Mephisto und Scarpia waren scharf geprägte Gestalten, sein Gounodscher Teufel sprengte freilich in seiner virtuosenhaften Charakteristik manchmal den Rahmen der Oper.

Walther Jacobs.

LEIPZIG: Man darf ohne längeren Aufenthalt an Zwischenstationen des künstlerischen Weges unserer Oper (»Tristan« mit der neuen hochdramatischen *Johanna Hesse*, der neuen Altistin *Charlotte Dörwald*, *Brecher* als idealer Wagnerdirigent; »Rosenkavalier«-Auffrischung mit *Oskar Braun* am Pult) zum Hauptereignis übergehen: Schrekers »Irrelohe«. Ereignis heißt nicht das Werk, sondern die Aufführung. Wochen, Monate hindurch sind an ihr die Kräfte des Dirigenten und seines Orchesters, des Regisseurs *(Brügmann)* und seines Ensembles verbraucht worden. Der Erfolg: man spricht auch weiter außerhalb wieder von einer Leipziger Oper. Behält die Darstellung ihre Intensität, so scheint sogar ein zugkräftiges Repertoirestück gewonnen, das so lange als künstlerischer Faktor geduldet sein mag, als es sich als positiver Faktor im Budget erweist. Über das Werk des Dichterkomponisten Schreker hat *Brechers* analytisch klare Darlegung des musikalischen Gehalts, hat *Brügmanns* auf alles Wesentliche der theatralischen Komposition gerichtete Regie Entscheidendes bekundet: außerhalb einiger gelungener episodischer Partien bemerkt man darin wieder permanentes Versagen der schöpferischen Kräfte gegenüber der Absicht, mit einfachen Symbolen der dichterisch-tondichterischen Sprache und auf Grund einer rationalen Ausnutzung ältester Opernerfahrungen sich an den Instinkt der Menge zu wenden. Mag das Textbuch trotz seiner langweilenden somnambulen Erotik hier und da Überraschungen bringen — an der Musik, am *Melos* Schrekers, das als Gefühls- und Assoziationsträger unzulänglich ist, müssen die menschlich-künstlerischen Absichten des Dichters, so plausibel sie uns gemacht werden, scheitern. Mit Einzelheiten der Regie Brügmanns wird man nicht übereinstimmen, so mit der durchgängigen Milderung der Abhängigkeit der einzelnen Hauptfiguren von sexualpathologischen Grundkomplexen. Als wenn Schreker in der Eva, Lola wirklich reinmenschliche Konzeptionen vermocht hätte. Da einzig bei den episodischen »Zündlern« und allenfalls beim Christobald die sexualpathologische Modellabhängigkeit zugunsten einer stärkeren literarisch-phantastischen Gestaltkomposition zurücktritt, so stand hier die Regie vor einfacheren, plastischen Aufgaben,

die sie auch, gestützt auf ursprüngliche Spieltalente (*Erich Zimmermann* als Christobald usw.) rein und anschaulich löste. Mehr oder minder unklar blieb die Haltung der übrigen Figuren. Vortrefflich dagegen wieder die kombinierte Einzel- und Massenregie des letzten Aktes — das beste, gelösteste, was seit dem »Maskenball«-Schlußbild auf unserer Bühne zu sehen war. Ausnahmslos tüchtig waren die gesanglichen Leistungen: Produkt sorgfältiger, für Brecher charakteristischer Studiermethoden und einer Augenblickserregung, in der sich das Beste eines Theaters kundgibt: Spontaneität, Improvisationsdrang. Von Brecher selbst geht im geeigneten Moment jenes magische Fluidum aufs Ensemble aus. — Frau *Janowska* sang die Eva, Frau *Dörwald* die Lola, der Tenor *Topitz* den echtbürtigen Irrelohe-Grafen, der Bariton *Fleischer-Janczak* den verkrüppelten Sproß perverser Zeugung, Peter. Die halbwegs zwischen Impressionismus und Gegenständlichkeit gehaltenen Bühnenbilder *Emil Pirchans* gaben ein sehr wesentlich erfaßtes Korrelat zur Schrekerschen Musik, zum Schrekerschen Kunstgedanken überhaupt. — Wichtig ist die »Irrelohe«-Aufführung für die Feststellung, daß es Brecher — in Dreivierteljahrsfrist — gelungen ist, ein organisches Ensemble zusammenzubringen, das einer solchen, über jeden Repertoiredurchschnitt hinausweisenden Gesamtleistung an Klarheit der künstlerischen Diktion und Einheitlichkeit der Ausdrucksspannung fähig ist. Freilich sind dies nur Kennzeichen der Ausnahmevorführungen, die unter Leitung des Generalmusikdirektors und seines verständigen Helfers, des Operndirektors, stehen. Jenseits dieser eigentlichen künstlerischen Direktionssphäre fehlt es noch an jeder Initiative, an jeder bewußten Planmäßigkeit im Aufbau eines Theaters. Der erste Kapellmeister *Braun* ist ein sehr guter Techniker und Vorbereiter ohne höheren musikalischen Fantasieschwung. Er gestaltet nicht aus der Vision der Szene, des Dramas. Er bleibt daher im Musizieren kalt, fremd. Die Regisseure *Egon Bloch* und *Heinz Hofmann* haben bisher nur die Ideenlosigkeit der vormaligen Regie fortgesetzt. Anscheinend fehlt hier die primäre, schöpferische Berufsbegabung. Schade um ein Sängerensemble, das sich so bildungsfähig und bildungswillig gezeigt hat. *Hans Schnoor*

LONDON: Daß London trotz seiner acht Millionen Einwohner eine ständige Oper nicht besitzt, ist vielleicht nicht so allgemein bekannt, als es die immerhin auffällige Tatsache verdient. Es ist nicht meine Absicht, die Gründe, die zu diesem Manko in unserem Musikleben geführt haben, zu erörtern; es genügt, darauf hinzuweisen, daß die »Opera Seria« in England nie recht heimisch geworden ist, und daß in dieser Hinsicht eine spezifisch englische Tradition fehlt. Anders liegt es jedoch mit der komischen Oper. Es ist diese, an die Sullivan anknüpfte mit einer Reihe von Werken, deren musikalischer Wert in England selbst erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit, im Ausland bis zum heutigen Tage ungenügend anerkannt worden ist. Wie fest und tief Sullivan und sein unvergleichlicher Librettist Gilbert im Boden einer echt englischen Tradition wurzelten, wurde weiteren Kreisen erst klar, als der unternehmende Schauspieler und Direktor *Nigel Playfair* auf den Gedanken kam, die in Vergessenheit geratene, vor etwa zweihundert Jahren beispiellos erfolgreiche »Beggars Opera« wieder aufzufrischen und in mustergültiger Weise zur Aufführung zu bringen. Zwar handelte es sich hierbei nur um eine geschickte Ausbeutung allgemein beliebter Melodien der damaligen Zeit seitens des Komponisten John Christopher Pepusch (übrigens ein musikalisch und überhaupt feingebildeter ... Berliner!), allein der auch diesmal außerordentliche Erfolg veranlaßte Playfair, sich weiter in die Literatur und die Musik des 18. Jahrhunderts zu vertiefen, und so bescherte er uns vor einigen Tagen die »Première« von Sheridans »Duenna« mit der reizvollen Musik der beiden Linleys Vater und Sohn. Letzterer hatte sich Anno 1770 mit Mozart angefreundet, und die jungen Leute — beide waren vierzehn Jahre alt und Schüler des Geigers Nardini — sollen viel zusammen musiziert und gearbeitet haben. Ob nun Thomas Linley von Mozart viel gelernt hatte oder ob gewisse melodische und harmonische Wendungen in der Luft lagen, soviel ist sicher, daß die 1775 zum ersten Mal aufgeführte Oper »The Duenna« der Duft unverkennbar Mozartscher Melodik umschwebt, die sich in eigenartiger Weise mit der Rhythmik englischer Tanz- und Volksmusik vermischt. — Es würde zu weit führen, auf den Reiz des wie gewöhnlich bei Sheridan äußerst feingeschliffenen, in Wort- mehr als Situationskomik reichen Textes einzugehen oder die etwas künstlich anmutende Handlung zu beschreiben; auch die vortreffliche Darstellung und das geschmackvolle Farbenspiel der Kostüme und der Szenerie kann ich leider nur andeuten,

um so weniger aber möchte ich versäumen, den Zusammenhang zwischen Wort und Musik zu erwähnen, da ich darin ein Merkmal der altenglischen Gesangsmusik überhaupt erkenne — ich möchte nur an die Madrigalisten und den großen Purcell erinnern. Meister der Deklamation waren sie alle. Sodann aber fesselt in der musikalischen Ausführung die feinsinnige Behandlung der Holzbläser. Ich habe nicht Zeit gehabt, nachzuprüfen, welcher Anteil an der Instrumentation auf die beiden Linleys, welcher auf den musikalischen Spielleiter *Alfred Reynolds*, der übrigens gewandt und schwungvoll dirigierte, entfällt; mögen gewisse komische Fagotteffekte auf letzteren zurückzuführen sein, so ist doch kaum anzunehmen, daß eine so fortlaufend reizvolle Verwertung gerade dieser Instrumentengruppe nicht von den Originalkomponisten herrühren sollte.

L. Dunton Green

MOSKAU: Die Staatsoper eröffnete ihren Reigen mit einer eigenartigen Aufführung des »Goldnen Hähnchens«, deren Bühnenbilder in der Art augenblicklich sehr verbreiteter »gottloser« Volkszeichnungen entworfen waren. Die Neueinstudierung brachte schwierige rhythmische Aufgaben, scheiterte leider an schwächlicher Direktion des neuen Kapellmeisters *Nikolai Nebolssin*.

Das als Filiale der Großen Akademischen Oper arbeitende »Experimentale Theater« (ehemals Privatoper von *Ssiwin*) brachte eine ganz merkwürdig ausgefallene Erneuerung des »Barbier von Sevilla«. Bewegliche Wände, auf der Bühne herumrasende Stühle und Tische, expressionistische Beleuchtung und Farbengebung wurden zwecks dynamischer Auffrischung der an und für sich harmlosen Rossinischen Oper aus der Rüstkammer allerneuester russischer Aufführungskunst vollständig erfolglos hervorgebracht. Als »Aufführungsmeister«, wie man jetzt in Rußland den ehemaligen Regisseur bezeichnet, betätigte sich am »Barbier« *Joseph Lapitzkij*. In allernächster Zeit steht uns (endlich!) die Erstaufführung der »Salome« von *Richard Strauß* bevor.

Eugen Braudo

MÜNCHEN: Als die ersten Neueinstudierungen in dieser Spielzeit brachte die Staatsoper Wolf-Ferraris »Die vier Grobiane« und Dittersdorfs »Doktor und Apotheker«. Die »Grobiane« sind sicher nicht Wolf-Ferraris bedeutendste dramatische Arbeit. Wohl haben wir unsere Freude an dem sauberen Satz, dem flüssigen Parlando, an manchem hübschen, wenn auch kurzatmigen melodischen Einfall, aber das zeitweise Hinabgleiten in die Bezirke der Operette, vor allem eine gewisse musikalische Primitivität, die mit Einfachheit nichts zu tun hat, verstimmen heute naturgemäß noch mehr, als es bereits 1906 der Fall war, da die Oper unter Felix Mottl hier in München die Uraufführung erlebte. Das Werk war von *Robert Heger* aufs sorgfältigste einstudiert worden und hatte in einer leichtbeschwingten Darstellung schönen Erfolg, der zweifellos noch größer gewesen wäre, wenn man energischer gestrichen hätte, wie man dies so ausgiebig in »Doktor und Apotheker« getan und hier allerdings sogar etwas zu weit gegangen ist. Da dem Rotstift vornehmlich alle jene Teile der Partitur zum Opfer fielen, die Dittersdorfs starke Abhängigkeit von der opera buffa zeigen, verlor das Singspiel die spezifisch Dittersdorfsche Physiognomie, die sich eben in dem Vorherrschen italienischer Stilelemente kundgibt. Die Aufführung unter der belebenden und straffen Leitung des hochbegabten *Karl Böhm* war ausgezeichnet und bot vor allem unseren beiden Buffos *Robert Lohfing* und *Carl Seydel* Gelegenheit, zu glänzen. Der genußreiche Abend lehrte erneut, daß es mindestens ebenso töricht ist, von dem »alten« Dittersdorf zu sprechen wie von »Papa« *Haydn*.

Willy Krienitz

PARIS: Im Oktober erlebte die vieraktige Oper »Nerto« von *Ch. Maria Widor*, deren Text *Maurice Léna* nach dem provenzalischen Gedicht von *Frédéric Mistral* verfaßte, ihre Uraufführung. Der Librettist, ein Mittelalterforscher und Schöpfer des entzückenden Textbuches zu Massenets »Jongleur de Notre-Dame«, war begeistert von diesem Teufelsstreich, in dem Mistral das Avignon der Päpste wieder aufleben läßt. Leider hat die Bühne das Original etwas entstellen müssen. Das Stück ist fast nur eine Folge von Duetten oder vielmehr Dialogen: im ersten Akt zwischen dem Baron Pons und seiner Tochter Nerto, der er vor seinem Tode gesteht, daß er sich dem Teufel verkauft habe — und sie mit ihm; in den folgenden Akten zwischen Rodrigue, dem Neffen des Papstes, der Hauptmann der päpstlichen Garden ist, und Nerto. Im zweiten Akt jedoch beherrscht vorwiegend die Menge die Szene: Volksfest, Prozession; und im vierten ist das Zauberschloß, in dem Rodrigue sich auch dem Teufel verschrieben hat, der Schauplatz

eines wollüstigen Balletts. Nerto, die dem Papst gehorsam, Nonne geworden, sie, die die Sinne des Hauptmanns ganz und gar gefesselt hält, kommt schließlich auch zu dieser Stätte, um sich mit ihm gemeinsam der ewigen Seligkeit zu begeben. Natürlich siegt zu guter Letzt, da Satan sich zur Mitternachtsstunde seine Opfer holen will, das Gute. Mit einem Wort, es ist dies ein Opernstoff wie jeder andere und eher Oper als »Musikdrama«; denn Widor, der Nestor unserer Komponisten, hat uns, seiner alten Neigung treu, in »Nerto« eine große Oper gegeben mit Ouvertüre, Arien, Balletts und mit leitmotivischer Verarbeitung ganz nach den Formeln des »drame lyrique«. Andererseits hat die religiöse Seite des Stoffs dem berühmten Organisten Widor erlaubt, Kirchenlieder und -harmonik, namentlich im ersten Akt, mit einzuflechten. Trotz der frommen Bestandteile — und auch der weltlicheren im letzten Akt—des Werkes kann man nicht sagen, daß der Komponist, dessen Künstlerlaufbahn übrigens nichts mit dem Theater zu tun hat, Neues in dramatischer Musik bringt. Die prächtige, moderne Inszenierung, die die Opéra »Nerto« angedeihen ließ, steht in starkem Kontrast zu der konservativen Partitur.

Am Tag nach der »Nerto«-Vorstellung brachte die Opéra, die häufig den »Parsifal« auf ihrem Spielplan zeigt, das *Bruneau*sche Ballett »Le jardin du Paradis« und das Théâtre des Champs Elysées die von *Leo Sachs* (nach Victor Hugo) stammende Oper »Les Burggraves«. Letztere, immer international gesinnte Bühne beherbergte für einen Monat die Oper aus dem Haag. Man gewahrte an der Spitze dieser holländischen Truppe die Damen *Poolman-Meißner* und *Hornemann*, die Herren *Jacques Urlus*, *Moes*, *Chis de Vos*, *Kubbinger*, *van Hervoirt*. Das Programm enthielt, abgesehen von zwei Konzerten, eine Reihe Wagner-Opern: »Tristan«, »Walküre«, »Siegfried«. Das Ganze unter der Direktion *van Raaltes*, eines geschickten Dirigenten, der sehr ausdrucksvoll, vielleicht zu ausdrucksvoll, sich's auch gern einmal durch übliches Taktieren bequem macht. Erwähnte ich schon, daß das bezaubernde Siegfried-Idyll unter seiner Leitung fast langweilig gespielt wurde? Die Ausstattung und die übermoderne, vereinfachte Inszenierung der beiden aus der Tetralogie herausgerissenen Dramen wirkte manchmal geradezu lächerlich. Man sollte Wagner nicht nach moderner Richtung grotesk gestalten.

J. G. Prod'homme

PRAG: Ich übergehe Dinge, die zu Saisonbeginn geschehen sind, und sehe sie nicht als symptomatisch an. Wir haben also seit einigen Wochen wieder geordnetes Leben im *Deutschen Theater*, wir haben ein Repertoire, das normal genannt werden kann, mit guter Besetzung unter sorgfältiger Führung. Die erste Novität, Julius Bittners »Rosengärtlein«, war nicht gerade glücklich gewählt. Bittner hat zu einem räuberromantischen Text eine Musik geschrieben, reich an sentimentalen Ergüssen, dynamischen Kraftmeiereien und Erinnerungen an verschiedene treffliche Opern des 19. Jahrhunderts. Kapellmeister *Erich Stekel*, *Ada Schwarz* und *Joseph Schwarz* haben das Hauptverdienst an dem ehrenvollen Erfolg der Oper, die im einzelnen effektsichere Hand verrät. Im *Tschechischen Nationaltheater* hat Boleslav Martinus' Ballettpantomime »Istar« eingeschlagen. Zu einem altorientalischen Textmotiv paßt immer ein impressionistisches Musizieren. Und impressionistisches Schwelgen französischer Art, ein mit großer Kunst behandeltes Orchester charakterisiert das Werk. Der Maler *Fritz Feuerstein* hat seine kristallisch geformten, farbigstilisierten Flächen mit viel Talent als Stimmungsausklang auf die Bühne gestellt. Die Tänzerin *Jelizaneta Nikolska* ist blendend schön.

Erich Steinhard

ROSTOCK: Am 12. Oktober dirigierte *Richard Strauß* in einer Morgenfeier seine »Couperin-Suite« und die Musik zu »Bürger als Edelmann«, abends die »Elektra«. In der Morgenfeier wurden von *Ernst Neubert* einige der schönsten Lieder gesungen, die Strauß selber am Flügel begleitete. So lernten wir den erfolgreichsten und gefeiertsten Tonschöpfer unserer Zeit in seiner ganzen umfassenden Betätigung kennen. Unter der persönlichen Leitung ihres Urhebers machten die von früheren Aufführungen her wohlbekannten Werke einen ganz neuen Eindruck, vornehmlich offenbarte sich das vielstimmige Gewebe der Partitur im Vortrag unseres Orchesters in großer Schönheit und Klarheit. In der Kammersängerin *Sofie Cordes* besitzt Rostock eine hervorragende Elektra, für Klytemnestra war *Margarete Arndt-Ober*, für Chrysothemis Fräulein *Brassard*, für die Spielleitung *Otto Krauß* berufen worden. Auf Anordnung des Komponisten waren Kürzungen eingeführt, die die Handlung straffer zusammenziehen und stellenweise mildern. Unter Strauß glühte die unheimliche Partitur übergewaltig auf:

die Aufführung wurde zu einem Erlebnis ganz besonderer Art. Am 16. Oktober hörten wir »Schlagobers«. *Max Semmler* hat das Tanzspiel aus dem Wienerischen ins Schriftdeutsche übersetzt, d. h. alle nur dem Wiener verständlichen Anspielungen beseitigt oder verallgemeinert. Schon der Titel lockt den Norddeutschen vorsichtigerweise mit »Schlagsahne«! *Emil Pirchan* von der Berliner Staatsoper entwarf die kostbaren, im Farbenrausch mit der Partitur wetteifernden Gewänder, die entzückende Einzel- und Gesamtbilder ergaben. Semmler, der die Aufführung selber einübte und leitete, brachte für die Hauptrollen Gäste mit, die graziöse *Ami Schwaninger* und den schlanken *Iraïl Gadescow*, sowie zwanzig Wiener Tänzerinnen zur Verstärkung des hiesigen Balletts. Wenn das Tanzspiel auf der Szene in der Hauptsache mit auswärtigen Kräften und Mitteln bestritten ward, so verblieb doch der wichtigste Teil, die Partitur, ganz allein unserem Orchester unter *Schmidt-Belden*, der seine verantwortungsreiche Aufgabe, die auch in der fleißigen Vorbereitung der »Elektra« usw. bestand, vortrefflich zu lösen wußte. — Aus dem übrigen Spielplan ist eine stilvolle Wiedergabe von Händels »Julius Cäsar«, in der Göttinger Bearbeitung von Oskar Hagen, unter Kapellmeister *Reise* und Oberspielleiter *Weißleder* zu rühmen. Die Sänger — an ihrer Spitze die neuverpflichtete *Charlotte Gleißberg* als Cleopatra und *H. H. Kügel* als Cäsar — fanden sich mit ihrer gesanglich so schwierigen Aufgabe aufs schönste zurecht. Über der hervorragenden Gesamtleistung lag festlicher Glanz. Unter *Ludwig Neubecks* musikalischer und szenischer Oberleitung fand eine vorzügliche Tannhäuser-Aufführung (Pariser Bearbeitung) mit *Ernst Neubert*, der sich immer mehr in die Wagner-Rollen vertieft, und Frau *Cordes* (Venus) statt; als Elisabeth führte sich Fräulein *Bürkner* gesanglich gut ein; die Darstellung ist noch befangen und unfrei. — *Gustav Havemann*, der bekannte Geiger, betätigte sich in »Carmen« als gewandter Kapellmeister. — In den musikalischen Morgenfeiern zu Ehren Humperdincks und Bruckners sprach *Neubeck* tiefempfundene Gedächtnisworte. Die Gedenkrede auf den 50. Todestag von Peter Cornelius (26. Oktober) hielt der Unterzeichnete.

Wolfgang Golther

SCHWEIZ: Otto Nicolais komische Oper »Die lustigen Weiber von Windsor« erlebte am Stadttheater in *Zürich* eine wahrhaft glänzende Neuinszenierung, die das fantastisch-humorvolle Element glücklich betonte und speziell durch die originellen, von *Albert Isler* nach Entwürfen des Kunstmalers *Adolf Schnider* ausgeführten Dekorationen starke Wirkung erzielte. Der Spielplan bewegte sich sonst auf einer recht annehmbaren Höhe. Auch die Bühne *Basels* bestritt vorerst ihr Repertoire aus den Werken des eisernen Bestandes. Einzig im leichten Genre wußte sich Leo Falls »Süßer Kavalier« dank ausgezeichneter Wiedergabe und vor allem dank der köstlichen Leistung unserer Soubrette *Alma Wallé* in alle Herzen einzuschmeicheln.

Gebhard Reiner

STUTTGART: Die künstlerische Arbeit an der Stuttgarter Oper galt, soweit Neueinstudierungen oder Neuheiten in Betracht kamen, Händels »Julius Cäsar«, der Kloseschen »Ilsebill« und dem »Barbier von Sevilla«. Unter Anlehnung an den jetzt herrschenden Geschmack, also unter Verzicht auf eine den Neigungen des Historikers zusagende Inszenierung und Darstellung hatte der Spielleiter *Ehrhardt* für die Händel-Oper einen eigenartigen Rahmen hergestellt. Auch nach der musikalischen Seite hin war das Werk vorzüglich einstudiert, Bestimmtheit und ein alle Merkmale des Händelschen Stiles hervorhebender Wille des Dirigenten *Karl Leonhardt* brachten die Vorstellung auf eine beträchtliche Höhe. Ob »Ilsebill« sich die dauernde Zuneigung der Opernbesucher erhalten wird, muß als Frage der Zeit betrachtet werden. Zu wünschen wäre es und die Vorstellung verdiente es auch in hohem Maße, aber erzwungen werden kann die Gunst des Publikums nicht. Der von Essen auf dem Weg über Berlin zu uns gekommene *Ferdinand Drost* hat sich als Dirigent schnell das Vertrauen des Orchesters und der Kritik erworben, er wird hier ein ausgedehntes Arbeitsfeld haben.

Alexander Eisenmann

WIEN: Hauptereignis war die Aufführung von *Arnold Schönbergs* Drama mit Musik »Die glückliche Hand« in der Volksoper. Das Drama, dessen Dichter Schönberg selbst ist, zeigt kurzgefaßt: die Tragik des rückfälligen Erotikers. Des Mannes kosmisch eingestellte Seele, seine schöpferische Macht bricht sich immer wieder in der Berührung mit dem Weibe: Eva, der Herrin über die Tierheit der Sinne. Leider ist dieses Urproblem nur skizzenhaft ausgeführt, mehr in Andeutungen als in

eindrucksvoll-erschütternden, weil entwickelten Szenen. Der Dichter wird ein Opfer seiner Verdichtungs- und Verkürzungsmanie, der auftretende Mann stammelt nur einige Worte, die übrigen Personen sind stumm und man könnte die Schwäche des Gedichts paradox darauf zurückführen, daß hier ausnahmsweise ein Künstler zu viel »bildete«, zu wenig »redete« . . . Das Starke der Absicht wird durch die Musik und ihre pointillistische Bravour verstärkt. Der Schönberg-Ton, an Stellen von »Pelleas und Melisande« erst flüchtig angedeutet, ist hier bewußt entwickelt und macht die »Glückliche Hand« zu einer der wagnerfernsten Partituren der Gegenwart. Sofern der Pointillismus nicht aus dem Debussysmus, stammt er aus Arnold Schönberg selbst; je öfter ich mich damit befaßte, desto gemußter und gekonnter erschien mir diese Musik, die vielleicht ein Abweg, immerhin ein Weg ist: besser schreiten als hocken. Was vielen von uns als seelenlose Zusammensetzung erscheint, erscheint folgenden Hörergeschlechtern vielleicht als Komposition; was wir vermissen, werden jene entdecken: Wärme, Gefühl und — Musik. Die »Glückliche Hand« läßt sich sehr gut verstehen und schätzen: kein Werk der Erfüllung, aber eins der Verheißung. Vielleicht hat der Wurm ein Herz . . . *Fritz Stiedry* ließ sich von keinem Vielleicht hemmen, sondern dirigierte die Partitur als Verliebter. Ausgezeichnet die nur tonanschlagenden, nicht aushaltenden, zischelnden Sprechchöre mit ihrer unheimlich beklemmenden Wirkung. Die mitspielenden Farben und Farbenwechsel blieben leider in der Absicht stecken. Sonst zeigte die Ausstattung hohe Kosten und guten Willen, besonders in der raumlosen Wesenheit der beiden Rahmenszenen: aus dem Dunkel blicken zwölf grünleuchtende, perlmutteräugige Gesichter den auf dem Boden liegenden Mann an, in dessen Nacken sich ein Fabeltier, eine Fledermaushyäne, verbissen hat. Die Aufführung, die Gegner und Enthusiasten schuf, bildete eine Sensation. Die folgenden Aufführungen dirigierte Schönberg selbst. Das Ganze, das etwas über 20 Minuten dauert, sagte aber dem Populus nichts. Die Volksoper kam nicht auf ihre Kosten, und ihre ohnedies schwierige Lage wurde durch die »Glückliche Hand« schwieriger, bis das Finale eintrat: die Dekorationen gepfändet und die weiteren Aufführungen unmöglich gemacht wurden.

Während die musikalische Welt bei der Uraufführung von »Intermezzo« in Dresden versammelt war, führte die Wiener Staatsoper als Ersatz für mangelnde Novitäten das Spektakelstück vom Sturz des Direktors auf. Ursache des Sturzes sind weder Strauß, der reizbare Künstler, noch Schalk, der Arbeiter des Theaters, sondern ist das Kondominium, das auf dem Papier sehr schön und wohlgeordnet aussieht, an den Takt, die Einstellungsfähigkeit zweier Menschen, auf das Einander-Verstehen- und Nachsehen-Können die größten Anforderungen stellt. Hoffentlich ist der Bruch, wenn der erste Zorn verraucht ist, wieder leimbar: im Interesse der Staatsoper höchst wünschenswert. *Ernst Decsey*

KONZERT

BERLIN: Aus dem maßlosen Konzertbetrieb das Wesentliche herauszuschälen ist nicht leicht. Man kann es aber zunächst im Wirken unserer Chorvereinigungen, dann jenseits der großen Konzerte finden. Mehr und mehr strebt alles Chorische bei uns empor und gewinnt um so größeren Einfluß, als die Orchestermusik im Schaffen vernachlässigt wird. Denn das große Publikum für jene Kammermusik zu gewinnen, die neuen Werken gilt, ist unmöglich.

Es haben der *Ochssche Hochschulchor*, die *Singakademie* unter *Georg Schumann*, der *Kittelsche Chor* gesungen. Aber diese chorischen Leistungen sind durch Fremdes ergänzt worden. Denn wie vorher und noch jetzt der *Don Kosaken-Chor*, so haben eben erst die sogenannten *Sixtinischen Sänger* Zugkraft auf die Masse bewiesen. Diese Zeichen der Zeit sind festzustellen.

Bruckner, Händel, Verdi: man sieht schon, daß der reine, schöne, gehaltvolle Massenklang sich als werbekräftig erweist. Während die Meinungen über den Sinfoniker Bruckner trotz aller gehäuften Aufführungen geteilt sind, öffnet die f-moll-Messe den Weg zu Bruckner am sichersten darum, weil hier der Sinfoniker gar nicht mehr zur Erörterung steht und der kirchliche Komponist ganz unproblematisch seine Inbrunst in Schönheit heraussingt. Da sie durch *Siegfried Ochs*, ihren Erwecker für Berlin, auf das sorgfältigste vorbereitet war, blieb ihr auch der volle Glanz gewahrt (den sie außer allem anderen bei *Felix Gatz*, dem unberufenen Beauftragten der *Bruckner-Vereinigung*, verlor). Bei Ochs hörte man auch nach längerer Zeit die Sängerin *Maria Pos-Carloforti* wieder, die bei Händel, im »Israel in Ägypten« der Singakademie, ihre außerordentliche Stilsicherheit noch eindrucksvoller zur

Geltung bringen konnte. Diese Aufführung ist überhaupt als besonders frisch und händeltreu zu bezeichnen. Verdi schließlich wurde vom *Kittelschen Chor* unter der tüchtigen Leitung seines Gründers in seinem Requiem zu anerkennenswerter Darstellung gebracht. Die Wahl der Solisten: *Berta Kiurina* aus Wien, *Margarete Arndt-Ober*, *Anton Kohmann* und *Leo Schützendorf* sprach für das Verständnis des Führers. Die sogenannten *Sixtinischen Sänger* scheinen dem Kirchendienst entfremdet und ganz auf Konzertreisen eingestellt. Denn ich erinnere mich, ihnen schon in London, dagegen nie in Italien begegnet zu sein. Das schließt natürlich nicht aus, daß sie ihren großen Reiz ausüben. Ein Leiter wie *Raffaele Casimiri*, selbst als Palestrina-Forscher bekannt, sorgt dafür, daß sie nicht von der Straße der großen Tradition abweichen. Aber im Laufe internationaler Konzerttätigkeit hat sich natürlich auch manches eingefunden, was dem ursprünglichen Charakter der polyphonen Kunst widerstrebt: eine theatralische Betonung und Nuancierung, nicht ohne sehr deutliche Zeichengebung des Dirigenten. Man kann sich einen noch geschlosseneren Stimmklang, aber keine bessere Zucht denken. Wir erhielten jedenfalls einen dankenswerten Beitrag zur Kirchenmusik Italiens. — Der ethnologische Reiz des Don Kosaken-Chores ist erheblich stärker. Volkskunst ins Artistische emporgehoben, doch nicht so, daß der ursprüngliche volkstümliche Charakter verwischt wird. Man erlebt hier realistische Wirkungen, die sich dem breitesten Publikum mitteilen. Denn der Gesang der Don Kosaken durchhallte den Sportpalast, den musikfeindlichsten aller Räume, der zwar *Mascagni* als Al fresco-Dirigenten der c-moll Sinfonie Beethovens mit Fug in sich beherbergen kann, aber jeder höher gearteten Musik Boxkampfstimmung entgegensetzt. Der Dirigent der Don Kosaken *Jaroff*, ein Mann von militärischer Gefaßtheit und Entschlossenheit, führte seine 30 Mann auch durch die Wechselfälle, die sich aus dem genius loci ergaben.

Daß übrigens Bruckner auch als Sinfoniker gefeiert wurde, versteht sich. Am eindringlichsten geschah dies durch *Otto Klemperer* in der Philharmonie. In dieser Zeit des Primadonnentums der Dirgenten tut es wohl, einem zu begegnen, der immerhin auch das Jenseitige fühlt und ausdeutet, ohne in jene Übernuancierung zu verfallen, die sofort die Begrenzungen des Dirigenten verrät. Klemperer, der die Achte in c-moll aufführte, erfaßte die tragische Herbheit des Werkes und brachte die Grundidee zu denkbar vollkommenster Entwicklung.

Von den Solisten können natürlich nur die hier ihren Widerhall finden, die über die Vorweisung von Fertigkeiten hinaus dem neueren Schaffen dienen. Dieser Ehrgeiz findet sich vielfach bei den Pianisten, die in allerletzter Zeit die Aufmerksamkeit auf sich lenkten. Da erscheint zum Beispiel eine Klavierspielerin *Else C. Kraus*, die mit starkem Griff Hanns Eislers, des Schönberg-Schülers, op. 1 packt und die Struktur dieses mehrstimmig durchgeführten, nur harmonisch etwas einseitigen Stückes sehr stark und lebhaft ausspricht. So auch die vier Stücke für Klarinette und Klavier von Alban Berg, die etwa gleich asketisch wirken wie die Bagatellen für Streichquartett von Anton Webern in der Aufführung durch das *Amar-Quartett* in der *Novembergruppe*. Unter denen, die über den Klavierabend als Schablone hinaus streben, steht auch *Franz Osborn*, der auf dem Wege zum Ausgleich der in ihm wirkenden Gegenkräfte ist. So sehr es auch in ihm stürmt, und so sehr sich dies auch in allem Klanglichen und Technischen ausdrückt: man merkt, daß hier einer erfolgreich mit sich ringt. Dem Andenken Busonis dienten *Egon Petri* und *Michael Zadora*, die vor allem den Bearbeiter ins Licht rückten. Amerikanisches sang intelligent *Richard Hale*. Aber auch das junge Genie fehlte nicht: *Sonja Fridmann-Gramaté*, klavierspielend und geigend, auf beiden Instrumenten selbstschöpferisch, wird uns noch des öfteren zu beschäftigen haben. In Sonaten für Geige allein und für Klavier gab sie seltsame Beweise einer Naturbegabung, die doch bei aller Mischung der Elemente persönlich bleibt und sich in Zucht hält.

Adolf Weißmann

BERN: Den bedeutsamen Prolog zum sommerlichen Interregnum bildeten die Münsterkonzerte des Genfer gemischten Chors »*Société de chant sacré*«, welcher der an der Sprachgrenze gelegenen Bundesstadt die klassischen Schönheiten der César Franckschen Meisterschöpfung »Les Béatitudes« zum ersten Male unter Mitwirkung namhafter Solisten wie *Mia Peltenburg*, *A. Tatianoff*, *Lina Falk*, *Felix Löffel* in eindrucksvoller Weise vermittelte. In einer Matinee gab der Dirigent *Otto Barblan* Proben seines vielseitigen kompositorischen Schaffens, das namentlich auf dem Gebiet breiter, festspielartiger Chöre die schönsten Blüten gezeitigt hat. Von bekannten

Männerchören deutscher Zunge traten der *Kölner Männergesangverein* und der *Wiener Lehrergesangverein* auf den Plan und faszinierten das gerade auf diesem Gebiet verwöhnte Berner Publikum. Den Höhepunkt instrumentaler Entfaltung darf sich wohl *Arturo Toscanini* zueignen, der mit seinem Mailänder Skalaorchester nun auch den Schweizer Boden betrat. Es ist jedoch bezeichnend, daß diese Koryphäe mit den Werken der Neuitaliener Respighi, Sabata, Martucci in ihrer tonalen Akrobatik zwar stark zu interessieren vermochte, jedoch wahre Kunstwerte nur mit den Emanationen deutscher Heroen (Beethoven, Brahms, Wagner) zu schaffen wußte. Quasi eine Novität für Bern war der von der Musikgesellschaft veranstaltete Meisterkurs für Klavierspiel, den *Joseph Pembaur* mit großem Geschick und Erfolg leitete. Aus der ganzen Schweiz rekrutierten sich die 24 aktiven Teilnehmer und man durfte mit Freuden den hohen Stand der pianistischen Kunst in der Eidgenossenschaft feststellen. An vier besonderen Vortragsabenden und einem Orchesterkonzert konnte der hervorragende Virtuose seine Gestaltungskunst von allen Seiten beleuchten. *Albert Nef* trat nun auch als Komponist wirksam hervor. Seinem Orchesterchorwerk »Wanderschaft«, Liederzyklus nach Gedichten von Eichendorff, war bei der hiesigen Uraufführung durch den Lehrergesangverein unter der Mitwirkung des Tenoristen *Erwin Steib* ein voller Erfolg beschieden. Die gut konservative Musik bewegt sich mit Glück in den Bahnen der Frühromantik. Den Epilog voll edler musikalischer Weihe schuf *Othmar Schoeck* mit seinem Liederzyklus »Elegie«, der unter der prachtvollen Interpretation des Berner Bassisten *Felix Löffel* uns in wahrhaft transzendentale Fernen zu entrücken vermochte. Auf gleicher künstlerischer Höhe stand die instrumentale Illustration unter *Fritz Brun.*

Julius Mai

BREMEN: Den Auftakt der Spielzeit im Konzertsaal und in der Oper gab eine *Richard Strauß-Woche*, unter aktiver Mitwirkung des Komponisten. Es war noch mehr ein gesellschaftliches als ein künstlerisches Ereignis. Es brachte sachlich nichts Neues; persönlich die Erhebung eines zweifellos tüchtigen Opernkapellmeisters, *Manfred Gurlitt*, in die an Zahl üppig zunehmende, an Bedeutung im Quadrat der Vermehrung abnehmende »Gens« der Generalmusikdirektoren, und die Versetzung der über zehn Jahre im Städtischen Orchester wirkenden Musiker in die appollinische, leider diätenlose Sphäre der Kammermusiker. Seit der Demokratie wird die Kunst immer höfischer. Von einer *Bruckner-Feier* war noch nicht die Rede; und doch ist *Ernst Wendel* einer der bedeutendsten Brucknerdirigenten unserer Zeit. Freilich ist Bruckner erst 100 Jahre alt. In 200 Jahren wird man wahrscheinlich mehr von ihm reden. Das ist ein Trost. Die Neue Musikgesellschaft begann mit *Artur Schnabel* und Mozart (d-moll-Konzert) und will mit Arnold Schönbergs »Pierrot lunaire« im Januar ihren Konzertzyklus enden. Ein Chimborasso-Aufstieg für die Kunst, hoffentlich. Wenn nur die Luft da oben nicht so dünn wäre!

Gerhard Hellmers

DÜSSELDORF: Es war ein großer Fehler seitens der Stadtverwaltung, mit *Georg Schneevoigt* einen Gastvertrag für die Dauer eines ganzen Jahres abzuschließen. Konnte man seinen Beethoven-Abend nur mit gemischten Gefühlen aufnehmen, so muß gegen sein liebloses Verhalten gegenüber Mozartschen Sinfonien energisch Front gemacht werden. Ein totes, qualvolles Taktieren, dem Grazie wie Wärme gleicherweise völlig mangelten. Unmögliche Tempi und völlig unzureichende Linienführung überwiegen. Maschinenarbeit, aber keine Musik! Wenn unsere Stadt nicht aus einem ehrlichen künstlerischen Wettkampf mit den Nachbarstädten ausgeschaltet werden will, wird man umgehend Wandel schaffen müssen. Wie eine Erlösung wirkte es, daß *Emil Bohnke* in der hübschen Wiedergabe der »Schöpfung« gesundes und frisches Temperament zeigte. Der Chor war allerdings stimmlich nicht auf der Höhe, die Solisten erwiesen sich größtenteils als Nieten. Das Kammerorchester des Schauspielhauses verspricht Bach in stilstrengen Aufführungen, kämpft aber noch einen recht schweren Kampf mit der Materie. Ein vierzehn Abende umfassender Zyklus des Collegium musicum, zu dem hervorragende Kräfte hinzugezogen werden, gibt dankenswerterweise breitesten Kreisen Gelegenheit, sich mit dem kammermusikalischen Schaffen Beethovens vertraut zu machen. Der Immermann-Bund veranstaltete ein fünftägiges Brahms-Fest, dessen Hauptstützen das *Rosé-Quartett* und der vorzügliche Pianist *Georg Széll* bildeten. Sieben weitere Abende sind der Pflege *zeitgenössischer* Kammermusik vorbehalten. Ein gediegener Abend von *Hedwig Hedler-Kritzler* und *Egbert Tobi* mit Wechselgesängen von Hugo Wolf war beson-

ders dadurch erfreulich, daß er in der Programmaufstellung dem Herkömmlichen aus dem Wege ging. *Carl Heinzen*

HAMBURG: Unerschütterlich in der Vielheit der Dinge stehen unsere Philharmoniker, seit *Carl Muck* sie zu führen unternommen. Und auch die Sinfonieabende (des Vereins der Musikfreunde) unter *Eugen Papst*, anfangs wegen der höheren Preise vernachlässigt, sind nach der Reduktion wieder des wärmeren Anteils sicher. Das *Bandler-Quartett* ehrte Bruckner mit der Beachtung der Neuausgabe des Quintetts — als einer Revidierung der Urschrift von der Hand des Meisters, der den ersten Druck nach einer Abschrift der ersten Niederschrift zugelassen. Muck hat einen zielsicheren Brahms-Abend und ein Russen-Programm folgen lassen — Borodin (II) und Glasunoff (V), dazwischen Fragmente der problematischen »Nachtigal« Strawinskijs, wobei *Irene Eden* alle Fährlichkeiten mit Glück und Glanz bestand. Auch Papst kam uns einmal russisch, gleichfalls mit Strawinskij (»Feuerwerk«). Bei ihm ehrte man *Friedrich Klose* mit einem vollen Abend, der die Bruckner-Orgelfantasie (von *Sittard* trefflich dargelegt) und »Das Leben ein Traum« einschloß. Von Bruckner in diesem Werk des Bruckner-Schülers kaum wesentliche Spuren! Klose hat darin (im Melodram und im Sprechteile) Ideen des schleswig-holsteinischen Philosophen Bahnsen, dessen Nachlaß Rudolf Louis, Kloses Schüler, herausgab: eine Philosophie mit pessimistischer Metaphysik, die die Schlußteile, diese zerrinnenden Bilder, Traum und Wahn, mit nagendem Pessimismus beeinflussen. Aber eine wunderreiche sinfonische Führung, ein Reichtum der gaukelnden Phantome überall, bis sie sich endlich zu diabolischen Umrissen weiten. *Weingartner* (trotz bewährter Vorzüge) vor verödetem Saale; *Furtwängler* bei voller Besetzung (die weitere Abonnementsabende bewirkt hat); *Bruno Walter* vor sehr mäßigem Besuch (für den »Bayreuther Bund«). Dirigiert hat hier soeben auch *Hermann Wolfgang v. Waltershausen* (in einem Papst-Konzert) seine neue »Apokalyptische Sinfonie«, die bisher nur in Nürnberg, München, Dortmund zu hören war. Der linksarmige Baron dirigierte selbst und erntete für sein 40 Minuten währendes Opus, das einen weit und massig ausgebauten »Ersten Sinfoniesatz« darstellt, ehrliche, reiche Anerkennung, die dem sehr ernst gerichteten, mit einer Summe von Können, das Form und Ausdruck mehrt, ausgestatteten Werke zukommt. Von auswärtigen Quartett-Gesellschaften haben die Gemeinschaften *Rosé*, *Klingler* und *Roth* durch den hohen Grad der Durcharbeitung des Stofflichen und mit materieller Schönheit imponiert; auch die beiden Gruppen *Schachtebeck* und *Buxbaum* haben sich vortrefflich behauptet. Im *Lehrer-Gesangverein* (unter *Sittard*, mit *Emmy Leisner*) ist Hugo Kauns Männerchor »Requiem« erstmals erklungen, ein Werk mit unterschiedlicher Höhenlinie und Inspiration, aber von eindruckssicherem Klange. Die Pianisten *Schnabel* und *Gieseking* (dieser auch mit modern impressionistischen Sachen) haben reichsten Anklang gefunden; auch *Eduard Erdmann* und *Carlo Stephan* fanden ihre Gemeinde dankbar. *Emil Sauer* zog es vor, abzusagen, statt in unverkauftem Raume zu spielen. Leider! Reichbesetzte Säle fanden die *Kosaken des Dongebiets* und die angebliche »*Sistina-Gruppe*«. *Schaljapin* hat doch ein Defizit bewirkt, auch *Battistini*; wogegen *Maria Ivogün*, *Lula Gmeiner* und *Selma Kurz* doch reichen künstlerischen Gewinn sicherten; auch *Ludwig Wüllner*, der immer noch mit dem Spirituellen das Materielle bezwingt. *Wilhelm Zinne*

KÖLN: Die Konzerte der *Kölner Konzertgesellschaft*, die seit 1857 auf dem ehrwürdigen Gürzenich abgehalten und als Gürzenichkonzerte berühmt wurden, werden zum Teil in diesem Winter in die Große Halle der Messebauten, die jetzt durch einen Messehof ihren Abschluß gefunden hat, verlegt. Das Programm ist diesen Verhältnissen angepaßt, denn in den Riesenraum der Messe gehören nur Orchester- und Chorwerke. Es handelt sich um einen Versuch, um die an sich vortreffliche Akustik der Halle zu erproben; mehr aber noch kommt in Frage, ob bei so großen Entfernungen noch ein seelisches Mitschwingen des Hörers möglich ist. Im Gürzenich bot *Hermann Abendroth* Bach, Beethoven (*Huberman* spielte das Violinkonzert) und Brahms, in der Halle eine Bruckner-Feier mit eindrucksvollen Gestaltungen des 150. Psalms und der 2. Sinfonie. Ein Sinfoniekonzert unter Abendroth brachte eine *Uraufführung*, die Variationen und Fuge *Max Regers* über ein Thema von Bach in einer Bearbeitung des begabten Kölner Pianisten *Karl H. Pillney* (der selbst den Solopart spielte) für Orchester und Klavier. Reger war einer solchen Bearbeitung nicht abgeneigt, und Pillney hat sie im Stil des Klavierkonzerts glücklich gelöst, indem er die

Aufgaben des Solos und des Orchesters richtig erkannte und abgrenzte, die polyphonen Linien oft nur leicht unterstrich und sich auch in der Instrumentation auf Grund der Regerschen Dynamik an Vorbilder seines Meisters hielt. Selbst das schwierige Problem der Fuge ist nicht ohne Geschick bewältigt. Das Werk fand in dieser Form starken Beifall. Der *Kölner Volkschor* unter *E. J. Müller* erinnerte sich des hier nur einmal erklungenen Chorwerks »Das neue Leben« von Wolf-Ferrari. In der *Gesellschaft für neue Musik* hörte man mit unterschiedlichem Eindruck das Marienleben von Paul Hindemith (nach Rainer Maria Rilke). Der *Kölner Männergesangverein* steht vor der schwierigen Aufgabe, für seinen verdienten, demnächst in den Ruhestand tretenden Dirigenten *Josef Schwartz* einen Nachfolger zu suchen. *Walther Jacobs*

LEIPZIG: Seit einigen Wochen spürt man im musikalischen Leben der Stadt Leipzig die organisatorische Initiative und die unmittelbare Auswirkung der künstlerischen Persönlichkeit *Max Pauers*, des neuen Direktors des Leipziger Konservatoriums. Von der Oper hier zu schweigen, die auf *ihrem* Wege das Ziel einer Regeneration unserer musikalischen Existenz tatkräftig fördert. Es ergibt sich dadurch ein förmliches Parallelogramm einander entsprechender Kräfte, ein Ineinanderwirken ungleicher und doch ergänzungsbedürftiger Komplexe: Gewandhaus, Oper, Thomanermusik, Konservatorium. Unnötig, aber doch von Zeit zu Zeit nützlich, an Namen wie *Furtwängler*, *Brecher*, *Straube* zu erinnern, zu denen sich jetzt Pauer gesellt. Rechnet man den glücklichen Umstand hinzu, daß das Ordinariat für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig einem künstlerisch empfindenden Fachgelehrten wie *Theodor Kroyer* anvertraut ist, der der Universalität eines Ambros zustrebt, so wird man die Feststellung der gesunden organischen Grundlage des hiesigen Musiklebens zum Ausgangspunkt aller künftigen Einzelbetrachtungen machen müssen! Das ist wichtiger als die Tatsache, daß bereits am Anfang der Saison künstlerische Ereignisse wie das Auftreten der *Römischen Kapellsänger* und des russisch-französischen *Djaghilew-Balletts* eine Art sensationeller Note in den gewohnten Ablauf der Geschehnisse gebracht haben. Auch *Vecsey* hat hier konzertiert und *Battistinis* Auftreten steht bevor. Das alles fällt mehr oder weniger unter den Begriff einer angenehm empfundenen »Berlinisierung« des Leipziger Musikbetriebs. Es verdient immerhin als Symptom nachdrückliche Erwähnung, zumal die Darbietungen des Djaghilew-Balletts die anregende Berührung mit einem so ursprünglichen Musiktalent wie *Manuel de Falla* (im »Dreispitz«) und das volle Wesensverständnis Strawinskijs (in »Petruschka«) gebracht haben. Was hatte das Gewandhaus so starken oder grundsätzlich neuen Erscheinungen entgegenzusetzen? Bisher ein Doppelkonzert für Violine und Violoncello von Julius Klengel (opus 61) und eine neue Sinfonie (Nr. 3, einsätzig) von Max Trapp. (Neue Orchestervariationen von Braunfels werden in Uraufführung folgen.) Das ist nicht eben erschütternd, entspricht aber offenbar der Bestimmung des Gewandhauses, die das Experiment ausschließt und durch mancherlei außerkünstlerische Rücksichten festgelegt ist. Jeder, der Klengels ungemeine Verdienste um das Leipziger Musikleben kennt, wird dem großen Pädagogen das Recht zuerkannt haben, am Tage des letzten Auftretens als Solocellist im Gewandhaus (sein Nachfolger ist der tüchtige *Münch-Holland*) ein Werk seiner eigenen, romantischen Inspiration vorzuführen. So erlebte man im ersten Konzert der neuen Saison noch einen freundlichen Beweis eines unentwegten Fortlebens Mendelssohnschen Geistes in diesem Hause. Zwischen Bruckner- und Strauß-Aufführungen, die Jubiläumsbedürfnissen entsprachen, brachte *Furtwängler* die neue Sinfonie Max Trapps, ein ehrlich gekonntes Stück Musik aus dem Einflußkreis Richard Strauß', in der ersten Hälfte geistig konzentriert, später lyrisch-sentimental verflacht, im Ganzen Ausdruck eines asketischen Epigonentums. Aber um Beethoven entbrennt der tiefste künstlerische Meinungsstreit. Dem Subjektivismus der Furtwänglerschen Auslegung setzt jetzt Max Pauer die Objektivität seiner charaktervollen Persönlichkeitsreife entgegen. Wenn Pauer das G-dur-Konzert, Furtwängler die dritte Leonoren-Ouvertüre spielt, so sind das unvereinbare Gegensätze, aber zwischen diesen Extremen sind die Probleme unserer gegenwärtigen künstlerischen Existenz aufgeschichtet. Mag in diesem Konzertwinter kommen was will, bei Beethoven liegt das Zentralproblem, alles andere ist peripher. Dem großstädtischen Berliner Musikbetrieb hat die »Kleinstadt« Leipzig voraus, daß es hier Gelegenheit gibt, die inneren, den ganzen Menschen erregenden Fragen der Musik zu diskutieren. Daneben läuft das Problem der *modernen* Musik. Daß diese Frage nicht zur Ruhe

kommt, dafür sorgen die Zweckveranstaltungen der Ortsgruppe Leipzig der Internationalen Gesellschaft für neue Musik (Vorsitz: Furtwängler-Brecher), dafür sorgen die Veranstaltungen einiger Konzertgeber, die mit der interessanten Sache den nutzdienlichen Gedanken verbinden, eigenes Können vorzuführen. So bringt *Emil Kahn* die Musik für sieben Streichinstrumente von Rudi Stephan nach Leipzig, und man erlebt in dem Werk die tragische Erschütterung dieses menschlich bedeutenden Künstlers, erlebt vereinzelte Momente mächtiger schöpferischer Erleuchtung. So bewirbt sich auch ein junger Schönberg-schüler, *Walter Herbert*, Korrepetitor an der Leipziger Oper, um die Anerkennung als Musiker und moderner Zielförderer. Mit der großen *Marie Gutheil-Schoder* führt er Schönbergs »Pierrot Lunaire« auf. Das Frankfurter *Amar-Quartett* setzt diese Bestrebungen fort: An einer inspirierten Wiedergabe des Opus 10 beteiligte sich *Anna Ibald* als Vertreterin des Gesangsparts, eine fabelhaft instinktsichere Künstlerin. — Abseits aller lauten Betriebsamkeit tront die Kunst der *Thomaner*. Neben dem Kantor *Straube* wirkt, nicht bloß in gemeinsamer Pflichtfunktion, sondern in enger künstlerischer Interessenverbindung, der Organist *Ramin*. Der beiden Tätigkeit umfaßt mit den fernsten historischen und den nächsten modernen Komplexen etwa die gesamte abendländische Musik, soweit sie sich in noch klingenden Grenzen bewegt. Ein mühsamer, von ebensoviel Entsagung wie Entdeckerfreude begleiteter Weg, der durch die geschichtlichen Kulturen der Musik führt. Aber vorwärts liegt ein neues Ideal, rückwärts eine große, assoziationsreiche musikalische Gedankenwelt. In Produkten schöpferischen Nachsinnens, wie Ramins neuer schöner *Orgelfantasie*, bemerkt man dieses Zweierlei in Herkunft und geistiger Bestimmung: als positiven Wert gediegenster Künstlerschaft. *Hans Schnoor*

LONDON: Das Pendel schwingt wieder einmal nach rechts, wie in der Politik so in der Musik. Das Publikum, so heißt es wenigstens, ist des Neuen überdrüssig, will nur Oftgehörtes wieder hören. Ein altes Lied. Die Queens Hall — vom künstlerischen Standpunkt aus unser einziger großer Konzertsaal, obwohl wir mehrere besitzen, deren akustische Verhältnisse jede Kunst töten — hallt nur noch von alten Weisen wider. Bekäme man sie vollendet zu hören, so könnte man sich's schon gefallen lassen, aber Proben kosten viel Geld bei den Tarifen unserer Gewerkschaften (denn unsere Musiker gehören, Gott sei's geklagt, alle einer »Union« an) und so hängen die weitaus meisten unserer Sinfoniekonzerte vom »genialen« Ergreifen des Augenblickes ab, oft fehlt wohl auch »der rechte Mann«. So will ich eine geradezu verblüffende Verzerrung der Franckschen Sinfonie unter dem seinen Taktstock immer fantastischer in der Luft herumwirbelnden *Albert Coates* mit Stillschweigen übergehen. In demselben Konzert kam übrigens »Sortilegi«, ein Werk für Orchester und Klavier von *Pick Mangiagalli*, zur Erstaufführung, dessen Hexenkünste über die Schauer der »Wolfschlucht« kaum hinausgehen. — Mit desto größerem Vergnügen gedenke ich dagegen einer geradezu vortrefflichen Wiedergabe der 4. Brahmsschen Sinfonie unter *Hamilton Harty* mit dem Manchester *Hallé-Orchester*. Eine so würdevolle, jenem abgeklärtesten der großen Orchesterwerke Johannes Brahms', mit tiefer Hingebung angepaßte Interpretation habe ich lange nicht gehört. Ist auch Harty nicht eigentlich ein genialer Dirigent, so zeigte er uns damit, wie mit der sorgfältig ausgearbeiteten Durchführung des Straußschen »Don Juan«, was ein feiner Musiker an der Spitze seines in der großen Tradition eines Hans Richter geschulten, fleißig zusammenarbeitenden Orchesters erreichen kann. — Neues brachten nur die vielen Kammermusikkonzerte in Gestalt zweier Violinsonaten von *Delius* und dem jungen *Herbert Howell* und eines noch ungedruckten Streichquartettes von *Ottorino Respighi*. Auf die drei bedeutsamen Werke komme ich in meinem nächsten Bericht zurück.

L. Dunton Green

MOSKAU: Die im Frühling 1924 entstandene russische Philharmonie (»Rossphil«) eröffnete ihre Tätigkeit mit drei »Gastspielen« des hier rühmlichst bekannten ungarischen Geigers *Joseph Szigety*. Dieser, eine blendende Virtuosenerscheinung, brachte ein neues Violinkonzert D-dur von Ssergei Prokofieff in Moskau erstmalig zu Gehör. Die Neuaufführung (das Prokofieffsche Konzert wurde ebenfalls von Szigety in Prag anläßlich des internationalen Musikfestes im Auslande schon gespielt) hinterließ einen denkbarst tiefen Eindruck. Die hohe Meisterschaft Prokofieffscher Schreibweise, mit frischer, lebensbejahender Schaffenskraft und einem fast bis ins Unbegrenzte gesteigerten harmonischen und melodischen Einfühlungsvermögen gepaart, kennzeichnet dieses Konzert als eine

der wichtigsten Musikerscheinungen der letzten Jahrzehnte. Prokofieffs Musik kam trotz ihrer eminenten Schwierigkeiten dank Szigetys verblüffender Kunst und einer feinfühligen Orchesterbegleitung des Moskauer Dirigenten *A. Chessin* zu mustergültiger Aufführung. Als nächstes großes Musikereignis bereitet die hauptsächlich mit ausländischen Gästen arbeitende Philharmonie das erste Auftreten *Otto Klemperers* in Rußland vor. — Auf dem Gebiet der recht spärlich gesäten Kammerkonzerte ist ein gelungener Abend des »neuen Moskauer Trio« (*Dillon*, *Goldstein*, *Spielmann*), an dem ein höchst interessantes Trio von N. Rosslavetz erstaufgeführt wurde, zu verzeichnen: N. Rosslavetz, den man gelegentlich den »russischen Schönberg« nannte, ist ein Meister von tiefernstem Wollen und großer organisatorischer Kraft auf dem Gebiet der Harmonie. *Eugen Braudo*

MÜNCHEN: Mit dem ersten Konzert der Musikalischen Akademie hat die Konzertsaison nun auch offiziell begonnen. Auf dem Programm stand Bruckners Achte als einzige Nummer (vorbildlich!). *Knappertsbusch*, der dirigierte, hat sich Bruckner erst spät genähert, um so mehr mußte überraschen, mit welcher Vertrautheit er sich bereits in der Brucknerschen Gefühls- und Formenwelt bewegt. Mag man in manchem auch anderer Auffassung sein, so muß doch zugestanden werden, daß sein gesundes und natürliches Musikempfinden geeint mit einem klug abwägenden Kunstverstande auch dem architektonischen Wundergebilde der Achten zu einer reinen tiefgehenden Wirkung verhalf, wobei man das unübertrefflich spielende Staatsorchester nicht vergessen darf. Weniger Freude erlebte man an den anderen Orchesterkonzerten der Berichtszeit. Der zweifellos begabte Magdeburger Generalmusikdirektor *Walther Beck* fühlt sich berufen, für russische Musik Propaganda zu machen. Er brachte mit dem Konzertvereinsorchester als Hauptstück seines Russischen Abends Skrjabins »Prometheus«. Eine Sinfonie für Chor, großes Orchester, Klavier und Orgel. Dieses Dokument östlicher Musikkultur, klanglich nicht uninteressant, formal gesucht, inhaltlich nichtssagend, läßt das Herz kalt und empört den Verstand. Der musikalische Gehalt ist minimal, wie bei *Ethel Leginska*, die sich in zwei Orchesterkonzerten und einem Klavierabend als Komponistin, Dirigentin und Klavierspielerin vorstellte. Ihre »Zwei kurze Poèmes« (nach Tagore) und »Exotische Suite« (nach Ganguin) wollen wir als Klangskizzen gelten lassen, mehr sind diese krampfhaften Produkte gewiß nicht. Als Dirigentin bekundete sie keinerlei persönliche Eigenart, und durch die gleichmäßige Vielgeschäftigkeit der beiden Hände nahm sie sich selbst dirigiertechnisch jede Möglichkeit, differenzierend auf das Orchester einzuwirken. Sinfonien von Mozart und Beethoven vor einem deutschen Publikum zu dirigieren, sollte sie besser lassen. Was sie da bot, war schlimm, sehr schlimm. Am ehesten befriedigte sie als temperamentvolle Chopinspielerin. Der Beifall war groß, das Publikum hatte seine Sensation. Und auf die Rechnung der Sensation müssen wir auch einen Teil der Erfolge des *Don Kosaken-Chors* setzen, der wieder zwei Konzerte gab. Wir haben für diese prächtige Sängerschar alles Lob übrig. Nur sollte man sich vor den maßlosen Übertreibungen hüten, denen man allerorts begegnet. Denn das exotische, ethnographische, politische Interesse, das bei der Masse ein großes Wort mitspricht, ist doch ein außerästhetisches Moment. Viel mehr angebracht sind solche höchsten Superlative bei dem *Chor der Römischen Basiliken und der Sixtinischen Kapelle.* Was dieser in der Tradition des herrlichen polyphonen Zeitalters herangebildete Chor unter seinem maestro di capella *Raffaele Casimiri* im Vortrag vorzüglich Palestrinascher Werke bot, mußte zu höchster Bewunderung hinreißen, wenn man auch, nachbetrachtend, leise Bedenken gegen die etwas zu konzertmäßige Auffassung der Kirchenkompositionen durch den Dirigenten nicht ganz unterdrücken kann. Daß sich *Hugo Rüdel* mit dem *Berliner Staats- und Domchor*, obwohl er diesmal nicht ganz auf der gewohnten Höhe war, daneben hören lassen kann, will sehr viel bedeuten. Über einige Solistenabende das nächste mal ein Wort. *Willy Krienitz*

OLMÜTZ: Die deutsche Minderheit, die heute mit ungefähr 15000 Seelen ein Drittel der sonst tschechischen Bewohnerschaft ausmacht, hat sich in seinen Gesangvereinen und vor allem in seinem Musikverein Institutionen zu erhalten gewußt, die sein seit alters her berühmtes Musikleben nicht nur auf gleicher Höhe fortführen, sondern es trotz aller äußerlichen Erschwerungen zu immer größerer Vollkommenheit steigern. In *Josef Heidegger* besitzen die Vereine einen Führer, der außer einem starken Organisationstalent und einer zähen Ausdauer die beste fachgemäße Bildung besitzt und die vorhandenen ausübenden Kräfte — die

Stadtkapelle und einen starken Instrumental- und Gesangschor von Dilettanten — den besten Werken der Weltliteratur, die er mit tiefem musikalischen Empfinden aufzufassen und darzustellen weiß, dienstbar zu machen versteht. Im vergangenen Spieljahr wurden in fünf Sinfoniekonzerten folgende Hauptwerke zur Aufführung gebracht: Beethovens 7. und 8. Sinfonie, Brahms' 1., Dvořaks 2. Sinfonie, Haydns Militärsinfonie, Hans Hubers Schweizer-Sinfonie, Kornauths »Orchesterballade«, Smetanas »Wallensteins Lager«, Richard Strauß' »Aus Italien«. Den Höhepunkt bildete eine glanzvolle Aufführung der 2. Sinfonie von Gustav Mahler, die unter Mitwirkung der Brünner Philharmoniker und Solistinnen der Brünner Oper die Olmützer Musiker und ihren Dirigenten zu höchstgesteigerten und mit jubelndem Dank entgegengenommenen Leistungen anfeuerte. Von auswärtigen Künstlern konzertierten im Rahmen des Musikvereins das *Rosé-Quartett*, *Hans Pfitzner* und *Cida Lau* an einem Pfitzner-Liederabend und der eminente Geiger *Kulenkampff-Post* aus Berlin.

Angela Drechsler

PARIS: Die Konzerte haben wieder begonnen. Das erste veranstaltete die *Société indépendante de musique* (S. I. M.) im Saal Gaveau: eine *Ravel-Feier*, die eine große Menge angezogen hatte und an der der Komponist selbst, die Sängerin *Madeleine Grey*, der Geiger *Samuel Dushkin*, das *Quartett Zighera* und der Pianist *Casadesus* teilnahmen und mitwirkten. Man hörte wieder das Streichquartett, Bruchstücke aus »Gaspard de la nuit« und den »Histoires naturelles« wie auch die »Melodies hebraiques« jiddisch gesungen; diese und die »Histoires« von Fräulein Grey mit Vollendung interpretiert. *Samuel Dushkin* und der Pianist *Beveridge Webster* spielten zum erstenmal eine Konzert-Rhapsodie für Violine und »luthéal« (ein Instrument, dessen Klang sich dem Klavier oder besser gesagt, dem Ton des Cembalo nähert). Diese Rhapsodie, »Tzigane« betitelt, ist eine wilde Phantasie, mit deren Wiedergabe die beiden Künstler wahre Wunder vollbrachten. Dushkin gehört heute zu den besten Geigern der französischen Schule. Vor seiner neuen Tournee nach Amerika hat er sich noch einmal an einem Abend allein (mit *Eugène Wagner* am Flügel) hören lassen. Man hat sein Talent, das sich von Tag zu Tag mehr ausreift, anerkannt, indessen muß er sich um jeden Preis davor hüten, nur der Virtuosität zu verfallen, die wohl den Zuhörer blendet, aber die Musik nicht immer respektiert.

J. G. Prod'homme

PRAG: Wenig Ausländer und ein ruhigeres Leben als in den vergangenen Jahren. *Alexander Zemlinsky* verspricht in den *Philharmonischen Konzerten* des Deutschen Theaters eine Reihe von heimischen Novitäten, auf die man gespannt sein kann: *Talich* hat in der *Tschechischen Philharmonie* ein gut ausgewogenes Generalprogramm aufgestellt und mit der *Uraufführung* von *Josef Suks* »*Legende von den toten Siegern*« ein bedeutendes Werk aus der Taufe gehoben. Suk ist ein Meister des Todes und weiß mit überwältigendem Impetus und aufwühlender Leidenschaft zu musizieren. Eine solche Verdichtung der Mittel läßt den Begriff der Expression deutlich werden. *Leoš Janáček* benutzte in dem *uraufgeführten Streichquartett* expressionistische Technik zu dramatischen Bewegungen, die Melodik erscheint in kurzen Ausrufen, erregt, aufstachelnd, verleiht Ruhelosigkeit, Leben und zeigt ungewohnte Formen, deren Linien beim ersten Hören nicht immer faßbar sind. Ein ungewöhnliches Werk von aparter Eindringlichkeit. Dieses Stück war neben Kompositionen von Francesco Malipiero, Eugen Goossens und Paul Hindemith im Verein für moderne Musik (Spolek) zu hören. Von Solisten hat der Pianist *Edwin Fischer* mit der tiefen Erfassung von Bach und Händel einen seltenen Persönlichkeitsstil offenbart; er gibt zeitgenössische Visionen alter Kunst, mit einer Wucht und Größe, die heute beispiellos ist. Der Geiger *Georg Steiner* hat durch ehrliche reflexive Empfindung für Brahms, Mozart und Corelli viel Anhänger gewonnen; *Willi Schweyder* ist ein glänzender Zunftgenosse, der sich mit Noblesse begnügt, der Cellist *Feuermann* ein temperamentvoller Spieler von außergewöhnlicher Kultur.

Erich Steinhard

SCHWEIZ: Aus den gewählten Programmen der Abonnementskonzerte von *Basel* und *Zürich*, denen *Hermann Suter* und *Volkmar Andreae* vorstehen, verdienen vor allem die pro memoria gebotenen Fragmente aus Ferruccio Busonis »Faust«, das Violinkonzert Hans Pfitzners, dem *Alma Moodie* ihre vornehme Kunst lieh, sowie die Interpretation des Mozart-Violinkonzertes in G-dur durch *Adolf Busch* besondere Erwähnung. Mit seiner eigenen Schöpfung in a-moll hatte der hervorragende Geiger nicht dasselbe Glück und auch

die Solistin des ersten Sinfoniekonzerts *Felicie Hüni-Mihaczek* schien die gewohnte Höhe ihrer Vortragskunst nicht erreichen zu können. — Aus der überreichen Fülle der Solistenabende kann naturgemäß nur das wirklich Bedeutende Erwähnung finden. Wertvoll waren vor allem die Sonatenabende *Elisabeth* und *Fritz Reitz'*, durch die selten intime Art abgeklärten Musizierens. *Anni Stankiewicz, Czeslav Marck, Anton Rohden* und vor allem *Rudolf Serkin* vertraten das Klavier, wobei der Letztgenannte mit Regers »Variationen und Fuge über ein Thema von Bach«, op. 81, eine kaum zu überbietende künstlerische Tat vollbrachte. — Im Vokalen interessant war ferner ein Abend, an dem *Alfredo Cairati* im Verein mit *Ehrengard Förster* und *Helene Suter-Moser* sieben im Stile Lullys gehaltene Chansons von Händel zur Aufführung brachte. Endlich wies sich in einer von *Johanna Mathäei* und *Arnold Zuber* gebotenen Abendmusik im Münster der Wädenswiler Organist *Karl Mathäei* als ein sehr bedeutender Könner aus.

Gebhard Reiner

STUTTGART: In der Hand von *Karl Leonhardt* liegt die Leitung der *Sinfoniekonzerte*. Sie sind ungleich besucht, der wünschenswerte Zustand ist demnach noch nicht erreicht, daß ohne Rücksicht auf das Programm, das nun einmal einem bestimmten Wechsel unterworfen bleiben muß, stets der Saal gefüllt ist. Im Laufe der Jahre hat sich eine Veränderung in der Haltung des Publikums ergeben. Wurde früher Personenkultus getrieben und lenkte oft die Begeisterung für den Dirigenten von dem Kunstwerk ab, so ist jetzt ein merklicher Temperaturnachlaß, ein Sinken unter den erforderlichen Wärmegrad von Begeisterung zu bemerken. Man übersieht, unterschätzt oder weiß es auch wohl nicht, was Leonhardt getan hat, um planmäßig das hiesige Musikleben, soweit es sich in der Oper oder im Sinfoniekonzertsaal abspielt, wieder in die richtige Bahn zu lenken. Die Programme verraten Geschmack und Verständnis für berechtigte Wünsche jederlei Art, und niemand wird Leonhardt die Eigenschaften eines Dirigenten von erprobten Fähigkeiten absprechen. Die Sache gilt ihm alles, aber vielleicht liegt darin ein Fehler, daß er nicht so recht die Wirkung ausnützt, die der stabführende Musiker unmittelbar auf das Orchester und auf die Zuhörer ausüben kann. Beide Teile müssen einander noch näher kommen; geschieht das, so ist gar nicht daran zu zweifeln, daß sich Leonhardt als der richtige Mann für Stuttgart entpuppen wird. — Bruckner-Verehrer fanden sich zusammen in einer Aufführung der Achten, die zu schönem Erlebnis wurde. *Wilhelm Kempff* gab Bach und Mozart mit feinem romantischem Einschlag am Klavier; Überlegenheit in technischer Hinsicht war an *Max Pauers* Spiel ebenso bemerkbar, wie das sichere Erfassen des geistigen Gehalts. Der alte Stölzel wurde ungemein frisch gespielt (Concerto grosso), Kurt Atterbergs Sinfonia piccola verdankte ihren urkräftigen schwedischen Volksweisen eine warme Aufnahme.

Alexander Eisenmann

WIEN: Einen Höhepunkt des an Höhepunkten nicht sehr reichen Theater- und Musikfestes bildete die Aufführung zweier Sätze aus *Gustav Mahlers* nachgelassener *Zehnter Sinfonie*, deren einer, das eröffnende Adagio, zweifellos einen dauernden Gewinn für die Konzertsäle bedeutet. Mahler hat die Sinfonie, auch die beiden Sätze nur in Skizzen hinterlassen und *Ernst Křenek*, der Schwiegersohn der Witwe Mahlers, sowie *Franz Schalk* revidierten die Partitur vor der Aufführung. Die Witwe ließ übrigens die Handschrift (im Paul Zsolnay-Verlag) in einer Nachbildung erscheinen und gewährt somit einen jeden Menschen erschütternden Blick in die Geheimgemächer der künstlerischen Seele. Man sieht zwischen den Notenzeilen die hingewühlten Ausrufe Mahlers. Beim Scherzo: »Der Teufel tanzt es mit mir« . . . »Wahnsinn faß mich an, Verfluchten! Vernichte mich, daß ich vergesse, daß ich bin!, daß ich aufhöre zu sein, daß ich ver-«. Oder später: »Almschi« (Name der Frau) »für dich leben, für dich sterben!« Der vierte Satz beginnt mit dem unheimlichen Trommelschlag, den Mahler einmal als einzige Konduktmusik beim Leichenbegängnis eines Feuerwehrmannes hörte. Die Bezeichnung »Sehr klagend«, die sich einmal findet, könnte Überschrift des Ganzen sein. Das Adagio ist ein großes melodisches Sich-Ausweinen. Es enthüllt für unser Gefühl noch einmal die vergebene Anstrengung des Künstlers, vom Judentum aus das Christentum zu erobern. »Sehr klagend«. Der Wirkung des Adagio unter *Franz Schalks* Stab konnte sich niemand entziehen; das folgende Intermezzo, dessen Stellung in der Sinfonie nicht sicher ist — Mahler schwankte im Bauplan —, konnte sich an Eindruckskraft nicht messen. Auch ist es so kurz, daß es früher aufhört, als es wirklich schließt.

Ernst Decsey

NEUE OPERN

BERLIN: *Hugo Kaun* hat eine neue Oper »*Menandra*«, nach einem Buch von *Ferdinand Jansen*, vollendet. Die Handlung des dreiaktigen Werkes spielt zur Zeit des Untergangs des klassischen Griechentums.

CHRISTIANIA: Eine Tanzpantomime »Adam und Eva« von *Trygoe Torjussen* wird hier erstmalig in Szene gehen.

ESSEN: Eine neue Oper von *Cyrill Scott* »Der Alchimist« wird am Stadttheater erstmalig in Deutschland aufgeführt.

KOPENHAGEN: Hier wird in diesem Winter eine neue Oper »*Don Juan Marana*« auf der Bühne erscheinen. Dichter und Komponist ist *August Enna*, der drei Jahre an der Oper gearbeitet hat.

MÜNCHEN-GLADBACH: Am Stadttheater wurde eine neue Bühnenmusik zu Hofmannsthals »Jedermann« von *Hermann Unger* uraufgeführt.

ROSTOCK: Das Stadttheater bringt die Uraufführung einer Oper »Das Hausgespenst« von *Ludwig Hess*.

WIEN: *Felix Weingartner* hat eine neue Oper, »Der Apostat«, vollendet, deren Buch er selbst geschrieben hat.

ZÜRICH: Das Stadttheater bringt eine neue Oper von *K. H. David* »Der Sizilianer«.

OPERNSPIELPLAN

BAYREUTH: Bei den nächstjährigen Festspielen in Bayreuth werden wiederum »Parsifal«, »Meistersinger« und »Ring des Nibelungen« zur Darstellung gelangen. Eintrittskarten (numerierte Sitzplätze) sind nur von der Verwaltung der Bühnenfestspiele (Telegrammadresse: »Festspiele Bayreuth«) zu beziehen. Der Preis beträgt 35 Goldmark für jeden Platz und Abend. Vormerkungen werden entgegengenommen. Allen Anfragen ist genügend Rückporto beizufügen, sonst muß die Beantwortung unterbleiben. Für jede vorgemerkte Karte ist nach Empfang der Bestätigung eine vorläufige Anzahlung von fünf Goldmark zu leisten. Dieser Betrag wird bei der nächsten Ratenzahlung in Anrechnung gebracht, verfällt aber bei etwaiger späterer Abbestellung. Die erste Ratenzahlung von 15 Goldmark für jeden Platz hat zu erfolgen bis 1. März, die zweite bis 1. Mai 1925. Einzahlungen können auch auf Postscheckkonto Nr. 35 369 Nürnberg geleistet werden. Wohnungen werden von März an vermittelt vom »Wohnungsamt der Bühnenfestspiele Bayreuth«, dessen Bureau sich während der Festspielzeit im Bahnhof befindet. Adresse: »Wohnungsamt Neues Rathaus Bayreuth«, für Telegramme: »Wohnung Bayreuth«. Anmeldungen unmittelbar an das Wohnungsamt unter Beifügung von 1 Goldmark für Unkosten.

DANZIG: Der Spielplan des *Stadttheaters* (Intendant *R. Schaper*) weist unter anderen folgende Werke auf: Fidelio, Tristan, Meistersinger, Barbier von Bagdad, Ariadne auf Naxos, Josephslegende, Braunfels' »Don Gil von den grünen Hosen«, Zilchers »Doktor Eisenbart«.

GERA: Der Spielplan des *Reußischen Theater* bringt unter anderen die Opern »Prinz wider Willen« von Otto Lohse, »Pique Dame« von Tschaikowskij (in einer eigenen Einrichtung), »Schirin und Gertraude« von Paul Graener (in einer vom Komponisten besorgten neuen Fassung), »Alkestis« von Egon Wellesz und die Tanzpantomime »Der Dämon« von Paul Hindemith.

NEAPEL: Die Wintersaison des *San Carlo* wird am 21. Dezember unter Leitung von Kapellmeister *Marinuzzi* mit »Tannhäuser« in der Pariser Bearbeitung eröffnet. Novitäten (für Neapel) sind »Cena delle beffe« von Giordano, »Jaquerie« von Marinuzzi, »Carnasciali« von Lacetti, »Fior di spina« (Uraufführung) von Lunghi und »Rosenkavalier«.

RUDOLSTADT: Das Schwarzburgische Landestheater hat für diesen Winter nach langer Zeit zum erstenmal wieder die Oper in seinen Spielplan aufgenommen.

STOCKHOLM: Die Aufführung von Jean Sibelius' »Scaramouche« hat nun in allen vier nordischen Hauptstädten — Kopenhagen, Stockholm, Christiania und Helsingfors — mit großem Erfolg stattgefunden, und die feine, fesselnde Musik hat überall stürmische Begeisterung hervorgerufen. Die Uraufführung war unlängst in Stockholm.

KONZERTE

CHEMNITZ: Hier brachte der Organist *Willy Stark* sein jüngstes Werk »Prolog und Passacaglia«, op. 10, zur erfolgreichen Uraufführung.

COBURG: Ein neues Konzert für Harfe und Orchester von *Max Büttner* kommt im dritten Sinfoniekonzert des Landestheaters unter Leitung von *Heinrich Laber* zur Uraufführung.

FREIBURG i. B.: Am Vorabend der vierten Tagung für Christliche Kunst wurden unter Mitwirkung des Komponisten in der Kunst- und Festhalle die »Freundschaftslieder« (op. 2), die »Marienlegenden« (op. 8), »Romanze« (op. 15), »Phantasie und Fuge« (op. 14), ferner drei A cappella-Chöre (aus op. 17) und endlich die große »Messe in d« (op. 4) in Verbindung mit den »Allerheiligen-Wechselgesängen« (op. 12) von *Josef Meßner* vorgetragen.
Mit *Sgambatis Requiem* feierte der *Chorverein* den Allerseelentag. Die vorwiegend zart-lyrische, ganz in Wohlklang gehüllte, in ihrer übermäßigen Weichheit wohl mehr für italienische Hörer eindrucksvolle Tondichtung stellt auf klanglichem Gebiet Chor und Orchester Aufgaben, die unter Leitung des Dirigenten *Maximilian Albrecht* mit Delikatesse gelöst wurden.

MÜHLHAUSEN i. Th.: Die Stadt feierte in ihren durch Bach-Erinnerungen geweihten Mauern am 27./28. September ein *Bach-Fest*, von *Walter Steeger* nach der Weise der Neuen Bach-Gesellschaft veranstaltet. Es fanden drei Konzerte mit Orgel- und Chorwerken statt, in denen namhafte Solisten mitwirkten. Das dritte Konzert stand unter Leitung von *Richard Wetz.*

NEW YORK: Die amerikanische Uraufführung des neuen »Violin-Konzertes« von *Hans Pfitzner*, op. 34, findet im Frühjahr 1925 im Rahmen eines Konzertes der Society of the Friends of Music unter Mitwirkung des Metropolitan-Opera-Orchesters und unter Leitung von *Arthur Bodanzky* statt.

OLDENBURG: In den Programmen der diesjährigen Sinfoniekonzerte des Landesorchesters unter Leitung des neuverpflichteten Dirigenten *Werner Ladwig* finden sich folgende beachtenswerte Erstaufführungen: J. Weismann: Rhapsodie für Orchester, und Klavierkonzert; Webern: Passacaglia; *Ambrosius' 4. Sinfonie* (Uraufführung): Schönberg: Verklärte Nacht; Mahler: 7. Sinfonie.

WINTERTHUR: Aus dem reichhaltigen Programm des *Musikkollegiums* seien als moderne Erstaufführungen angeführt: Klavierkonzert (1924) von Strawinskij, Scheherazade von Ravel, Pacific 231 von Honegger, Kammermusik II mit obligatem Klavier von Hindemith, Antiche danze ed arie von Respighi, Concertino für Flöte, Violine, Cembalo und Streichorchester von Křenek (Uraufführung aus dem Manuskript), Gigues von Debussy; auch in den Programmen der populären Konzerte erscheinen Namen wie Busoni, Rimskij-Korssakoff, Béla Bartók und andere.
Die nächsten beiden Bach-Feste der Neuen Deutschen Bach-Gesellschaft sollen 1925 in *Essen* unter Max Fiedlers Leitung und 1926 in *Berlin* sein.
Wilhelm Furtwängler und das Berliner Philharmonische Orchester werden Ende April 1925 wieder eine größere Konzertreise unternehmen. Ihr Weg führt zuerst nach Dänemark und sechs norddeutschen Städten, darunter Hamburg. Auf Konzerte in Prag, Wien, Budapest folgen Konzerte in München, Nürnberg, Augsburg, Stuttgart, Freiburg i. Br. Nach einem Abstecher in die Schweiz geht es über Mannheim, Frankfurt a. M. wieder rheinabwärts, und mit Köln, Krefeld, Essen und Düsseldorf schließt die Tournee.

TAGESCHRONIK

ZWEITER KONGRESS FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT BERLIN, 16. bis 18. Oktober 1924.

Am Schluß des ersten Kongresses hatte man gehofft, nach zwei Jahren wieder zusammenkommen zu können. Es hat aber elf Jahre gedauert. In dieser Zeit, die die äußeren Lebensverhältnisse ebenso gründlich wie die Gesinnungen (der noch Strebefähigen, also vor allem der Jugend) änderten, hat auch die Kunst selber wie ihre Beurteilung eine Umwälzung erfahren. War man noch 1913 vorherrschend für eine Ästhetik von unten (der Erfahrung) oder von der Peripherie eingenommen, so sucht man sie jetzt zugleich von oben, von der Idee und vom Zentrum des Bewußtseins zu fassen. Das klang sowohl aus der Eröffnungsrede des Vorsitzenden *Ernst Dessoir* als auch aus den Vorträgen, soweit sie über die Erörterung besonderer Richtungen und Fragen hinausgingen.
Von den Musikforschern, die diesmal sprachen, wurden solche Prinzipienfragen nicht berührt. *Hans Mersmanns* Thema: *Zur Phänomenologie der Musik* ließ dergleichen erwarten, bewegte sich aber doch vorwiegend auf dem Felde der Musiktheorie. Der Vortragende wendet sich von der Hermeneutik ab und mehr der exakten Beobachtung der rein musikalischen Phänomene zu. Daß diese aber Formungen eines musikalischen Bewußtseins sind und in der Einheit und Gesetzlichkeit des Bewußtseinsmechanismus ihre Einheit und — Schönheit haben, das wurde nicht entschieden angedeutet. Für die Fülle an Beobachtungen

und zur Darlegung ihrer Ordnung reichte die Redezeit nicht zu. Noch weniger für das, was die Mitredner *H. Pleßner* und *Becking* ergänzend oder kritisierend sagen wollten. Den historischen Entwicklungsgang der Kategorien *Geistlich und Weltlich in der Musik* suchte *Hermann Abert* zu entrollen. Er bot manchen historisch erhellenden Anblick und Einblick. Dem Rahmen einer kunstwissenschaftlichen Tagung hätte sich freilich eine stilkritische Fragestellung besser eingefügt. Auch *Georg Schünemann* behandelte sein Thema: *Beziehungen neuer Musik zu exotischer und frühmittelalterlicher Tonkunst* mehr als Historiker oder Beobachter einer Zeitströmung unserer Kunstmusik, denn als Ästhetiker. Er tat freilich recht damit, zunächst einmal nur die Tatsache festzustellen, ohne sie zu bewerten. — *Hans Joachim Moser* stand seinem interessanten Thema: *Stilverwandtschaft zwischen Musik und anderen Künsten* fast ablehnend gegenüber, und wies mehr auf die dabei naheliegenden Gefahren und Fehlgriffe hin, als daß er das Ziel, das hier lockte: die Einheit des ästhetischen Gestaltens und Gefallens, zu zeigen versuchte. Von ihm ist die Arbeit *Curt Sachs'*, gegen die sich Moser wandte, geleitet, und für dieses sein Ziel trat dieser Forscher mit erwärmender Überzeugung und ohne Selbstüberhebung ein.

Als der Musik nahe verwandt müssen hier noch die Vorträge von *Carl Hagemann* über *Regie als Kunst* und von *Rudolf v. Laban*: *Der Tanz als Eigenkunst* genannt werden.

Dem Leiter der Musikabteilung des Kongresses *Werner Wolffheim* gebührt Dank für seine organisatorische Arbeit. Vielleicht gelingt es ihm, durch geschickte Themenstellung und Referentenwahl den Verhandlungen den Charakter des Berichtes und Mitberichtes zu nehmen, und ihnen den anregenderen Verlauf eines Kunstgespräches, wo Rede und Gegenrede Funken sprühen, zu geben.

Justus Hermann Wetzel

* * *

Editha v. Rhaden. Als ich im Juliheft der »Musik« die wertvollen Briefe *Richard Wagners* an *Editha v. Rhaden* veröffentlichte, konnte ich über deren Lebensdaten nichts mitteilen. Dank der Liebenswürdigkeit einer bereits 86jährigen Dame, der früheren Vorleserin der Großfürstin Helene von Rußland, Fräulein *Susanne Schmaltz*, die in Dresden lebt, weiß ich jetzt, daß Editha v. Rhaden am 31. Dezember (alten Stils) 1823 geboren und nach schwerer zweimaliger Operation am Brustkrebs am 9. Oktober (alten Stils) 1885 gestorben ist. Sie stammte aus dem einem Balten gehörigen Gute Faulenhof; ihre Mutter ist eine Deutsche aus dem Hannöverschen gewesen. Sie hing so an der Großfürstin Helene und widmete sich so sehr deren weitgehenden geistigen Interessen, daß sie mehrfach glänzende Heiratsanträge, darunter auch den *Anton Rubinsteins*, ausgeschlagen hat. Wes Geistes Kind sie gewesen ist, kann man aus ihren »Glaubens- und Lebensfragen« ersehen: Briefen, die sie 1853/56 an Pastor *Ferdinand Walter* gerichtet hat, und aus ihren »Reisebriefen aus Italien, Deutschland, Österreich und der Schweiz« aus den Jahren 1856/66, die in die von Eggers herausgegebene Sammlung »Baltische Briefe aus zwei Jahrhunderten« (Deutsche Bibliothek, Berlin 1918) aufgenommen sind. Sie war eine tiefreligiöse Natur. Als der Krimkrieg ausbrach, organisierte sie die Pflege der Verwundeten unter Anschluß an das Genfer Rote Kreuz, nachdem sie vorher in Berlin in mehreren Krankenanstalten als Pflegerin sich praktisch betätigt hatte. Meine Gewährsdame ist noch heute entzückt von ihrem schönen blonden Haar, von ihren grau-blauen, ins Violette spielenden Augen und ihrem gesunden Humor. Schlecht zu sprechen ist sie aber auf die andere Hofdame der Großfürstin Helene, auf Fräulein *v. Stahl*, die Wagner gleichfalls sehr in sein Herz geschlossen hatte. Sie soll aus Eifersucht auf die Vertrauensstellung Editha v. Rhadens gegen diese häufig intrigiert haben. Sie verheiratete sich mit einem französischen Marquis, dessen Namen Fräulein Schmaltz vergessen hat, und ging mit ihm nach Paris.

Wilhelm Altmann

* * *

Tagung des »Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer E. V.« in Dortmund. Die Hauptversammlung des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler, die vom 3. bis 6. Oktober in Dortmund stattfand, gestaltete sich zu einer eindrucksvollen Kundgebung. Der Verband, der bald 200 Ortsgruppen mit insgesamt fast 10 000 akademisch und fachlich gebildeten Mitgliedern zählt, hatte etwa 180 Delegierte aus allen Teilen des Reiches entsandt, darunter zahlreiche prominente Künstler. Die Tagung wurde vom Dortmunder Oberbürgermeister eröffnet und vom Vorsitzenden *Arnold Ebel* geleitet. Gegenstand der mehrtägigen wichtigen Verhandlungen war vor al-

lem der zu erwartende ministerielle Erlaß über die Neuregelung des Privatmusikunterrichtswesens in Preußen. Bei der Vorstandswahl wurde *Arnold Ebel* einstimmig zum ersten Vorsitzenden wiedergewählt. Zum Ehrenvorsitzenden des »Reichsverbandes« wurde auf Antrag des Hauptvorstandes einstimmig *Max v. Schillings* gewählt, der die Wahl annahm. Bemerkenswerte Festkonzerte begleiteten die eindrucksvolle Tagung. Festdirigenten waren *Wilhelm Sieben* und *Carl Holtschneider*.

Die in München abgehaltene Hauptversammlung des *Vereins deutscher Musikalienhändler und deutscher Musikalienverleger*, in der neben organisatorischen und internen Fragen ein Antrag auf Verlängerung der musikalischen Urheberschutzfrist von 30 auf 50 Jahre einstimmig angenommen wurde, fand mit einem im Richard Wagner-Saal des Bayerischen Hofs gegebenen bayerischen Festabend ihr Ende.

Anton Hekking feierte sein 50jähriges Künstlerjubiläum. Hekking, 1856 im Haag als eines der 15 Kinder des Pianisten Hekking geboren, wandte sich schon mit zwölf Jahren dem Cello zu, schwankte dann später längere Zeit, ob er Cellovirtuose oder Seeoffizier werden sollte, trat dann aber als Solocellist in das Orchester zu Utrecht ein. Nach großen Erfolgen in Paris kam er nach Berlin und Frankfurt a. M. als Mitglied der berühmten Bilseschen Kapelle. Dann trat er in das Orchester ein, das heute noch auf seinen Vorschlag hin den Namen »Philharmonisches Orchester« führt. 1911 ist er in Berlin naturalisiert worden.

Alfred Roller, der Chef des Ausstattungswesens der Wiener Staatsoper, wurde 60 Jahre alt. Schon zu Gustav Mahlers Zeiten hat er sich um die Opernausstattungen hoch verdient gemacht und war, nachdem Mahlers Abgang auch ihn für eine Reihe von Jahren der Oper entfremdet hatte, jetzt wieder Richard Strauß' getreuer Mitarbeiter, wie ihm auch Max Reinhardt einen großen Teil seiner Erfolge verdankt. Roller steht auch der Wiener Kunstgewerbeschule als Direktor vor.

Das Professorenkollegium der kürzlich zu einer *Musikhochschule* erhobenen Akademie für Musik und darstellende Kunst in *Wien* wählte als ersten Rektor den ordentlichen Professor Hofrat Dr. *Marc*.

Henry Marteau wurde zum *Rektor der Deutschen Akademie für Musik in Prag* gewählt, an der er seit drei Jahren eine Meisterklasse für Violinspiel leitet.

Karl Futterer, einer der Komponisten des »Don Gil von den grünen Hosen«, »Casanova« und »Rosario«, wurde als Lehrer für Theorie und Komposition an die Hochschule für Musik in *Mannheim* berufen.

Eine Prüfung für Musiklehrer und -lehrerinnen an höheren Lehranstalten findet am 14. Januar 1925 und an den folgenden Tagen in Köln statt. Meldungen sind bis zum 20. Dezember d. J. an das Provinzialschulkollegium in Koblenz zu richten.

Die zwischen dem Operndirektor *Cortolezis* in *Karlsruhe* und dem badischen Staat schwebenden Unstimmigkeiten wurden von dem Bühnenschiedsgericht in München durch einen Vergleich erledigt: Cortolezis scheidet aus dem Verbande des Badischen Landestheaters aus. — An seiner Stelle wurde *Ferdinand Wagner* aus Nürnberg verpflichtet.

Manfred Gurlitt, Kapellmeister des Bremer Stadttheaters, wurde zum Generalmusikdirektor ernannt.

Franz Mannstaedt, der erste Kapellmeister des Wiesbadener Staatstheaters, trat am 1. November von seinem Posten zurück. Er hat über 32 Jahre an der Stätte seiner gegenwärtigen Tätigkeit erfolgreich gewirkt.

Richard Strauß hat sein Amt als Direktor der Wiener Staatsoper niedergelegt.

Giacomo Puccini ist vom König von Italien zum *römischen Senator* ernannt worden.

Zu Ehren von Richard Strauß beschloß der Senat, eine Straße in Bremen nach dem Meister *Richard Strauß-Straße* zu nennen. — In *Dresden* wurde der Regentenplatz umgetauft. Er heißt nunmehr *Richard Strauß-Platz*.

Die Gründung des Leipziger Sinfonieorchesters ist durch eine Sitzung, die unter dem Vorsitz des Intendanten der Leipziger Städtischen Theater, Stadtrat Barthol, im Rathaus stattfand, nunmehr Tatsache geworden. Die Orchestergesellschaft ist durch Hinzutritt des Internationalen Verkehrsbureaus und der »Mirag« (Mitteldeutsche Rundfunk A.-G.) erweitert worden und dadurch eine breite Grundlage für das Orchester geschaffen, die bisher fehlte. Als künstlerischer Leiter und erster Dirigent des Orchesters wurde Kapellmeister *Alfred Szendrei* gewonnen.

In Hannover wurde ein neues Orchester unter Leitung von *Julius Ehrlich* gegründet, das den Namen *Konzertorchester der Stadt Hannover* führt.

Im Auftrage der deutschen Kolonie der Stadt *Mexiko* hat der Bildhauer *Theodor v. Gosen*, Professor an der Kunsthochschule in Breslau,

ein *Beethoven-Denkmal* geschaffen, dessen Bronzeguß bereits fertiggestellt ist.

Reichspräsident Ebert spendete für den Umbau der Bruckner-Orgel in der Kirche St. Florian zu Linz 500 Goldmark.

Eine Bibliothek für moderne Musik wurde *in Wien* anläßlich des 50. Geburtstages von Schönberg unter dem Namen *Arnold Schönberg-Bibliothek* gegründet. Die Bibliothek will eine Ergänzung der großen musikalischen Bibliotheken, speziell für die Musik der letzten dreißig Jahre sein. Durch die Einbeziehung von Partituren, von Orchesterwerken und Opern soll weiteren Kreisen das Studium von solchen Werken ermöglicht werden, die bisher fast völlig unzugänglich waren. Als Grundstock wurde der neuen Bibliothek eine Sammlung von mehr als tausend Bänden moderner Musikwerke aus der *Wiener Universal-Edition* zur Verfügung gestellt.

Die *Internationale Gesellschaft für neue Musik* veranstaltet auch im folgenden Jahre Festspielaufführungen neuer Orchesterwerke und neuer Kammermusik. Jeder deutsche Komponist, der sich an diesen Aufführungen zu beteiligen wünscht, wird aufgefordert, in Betracht kommende Werke — jedoch nicht mehr als eines jeder Gattung — an die Geschäftsstelle der Sektion Deutschland z. H. des Herrn Benedikt Lachmann, *Berlin W.* 30, *Bayerischer Platz* 13/14, einzusenden.

Der Verlag für neuzeitliche Kunst, Magdeburg, veranstaltet in der Konzertsaison 1924/25 in Magdeburg eine Reihe von Konzerten, die nur Werke unbekannter, lebender Komponisten bringen. Komponisten wollen sich wegen des Näheren direkt an den Verlag wenden.

AUS DEM VERLAG

Das einzige größere Konversationslexikon nach Friedensschluß ist das »Handbuch des Wissens«, der *Neue Brockhaus* in vier stattlichen Bänden. In den Wissenschaften und Künsten ist eine schier unbegreifliche Vollständigkeit erreicht. In der Musik wird man keinen Namen vergeblich suchen. Unsere Leser wird es besonders interessieren, daß das Werk außer den Biographien der Meister der Tonkunst auch ihre Hauptkompositionen, eine große Menge von Notenbeispielen bringt, ferner Abbildungen der Musikinstrumente mit Beschreibung, Volksliederanfänge mit Noten, Dichter und Komponisten der Opern und Volkslieder — kurzum, wer immer etwas wissen will, der findet in diesem Werk Antwort auf seine Fragen.

Der Verlag *Moritz Perles* in Wien hat soeben einen *Notizkalender für Musik und Musikfreunde* 1925 herausgegeben, der das Angenehme mit dem Nützlichen verbindet, indem er alles Wissenswerte über das deutschösterreichische Musikleben aufweist, ein wertvolles Nachschlagewerk bildet und doch reichlich Raum für Notizen usw. enthält.

Der Verlag von *F. E. C. Leuckart* veröffentlicht eine Anzahl größerer Instrumentalwerke amerikanischer Komponisten u. a. die erste Sinfonie von *Ernest Bloch*, ein Violinkonzert von *Ernest Schelling*, und zwei größere Orchesterwerke »A Victory Ball«, Fantasie für Orchester, und »Impressions of an artists life«, sinfonische Variationen für Orchester und Klavier desselben Komponisten.

TODESNACHRICHTEN

KREFELD: *Walter Wilmking*, Kapellmeister am Krefelder Stadttheater, ist an den Folgen einer Blutvergiftung verschieden.

MANTUA: Am 2. Oktober verstarb der Komponist *Aldo Guido Ottolenghi*, dessen dreiaktiges Musikdrama »*Pamperos*« 1919 seine Uraufführung am Teatro Carcano in Mailand erlebte.

MOSKAU: Am 14. September verschied im 58. Lebensjahre einer der bekanntesten russischen Violoncellisten *Rudolf Ehrlich*; seit fast vierzig Jahren ständiges Mitglied des akademischen Opernorchesters, in den letzten Jahrzehnten als Kammermusikspieler im »Moskauer Trio« (Schorr, Krein, Ehrlich). Der Verstorbene, Schweizer von Geburt, erfreute sich einer außerordentlichen Beliebtheit in Moskauer Musikkreisen.

MÜNCHEN: *Max Leythäuser*, Musiker und Literat, wurde von einem plötzlichen Tode auf einem Spaziergang ereilt.

ROCHESTER: Der Cellist *Joseph Preß* ist im Alter von 44 Jahren einer Lungenentzündung erlegen. Preß war bekannt als Cellist des Rußschen Trios.

WIEN: Der Geiger *Franz Radnitzky*, ein Mitglied des berühmten Hellmesberger-Quartetts, ist im Alter von 70 Jahren gestorben.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) für Orchester

Beethoven, L. van: Sinfonien Nr. 2, 3, 4, 5, 7. Part. mit untergelegtem Klav.-A. Cranz, Leipzig.
Berlioz, H.: op. 9 Ouvertüre Der römische Karneval. Kl. Part. Wiener Philharm. Verl.
Mendelssohn-Bartholdy: op. 21 Ouvert. Sommernachtstraum; op. 56 Schott. Symphonie; op. 95 Ouvertüre Ruy Blas. Part. mit untergelegtem Klavier-A. Cranz, Leipzig.
Mozart: Sinfonie C-dur (Jupiter). Part. mit untergelegtem Klavier.-A. Cranz, Leipzig.
Spohr, L.: op. 60 Faust-Ouvert. Part. mit untergelegtem Klavier.-A. Cranz, Leipzig.

b) Kammermusik

Graener, Paul: op. 65 Quartett (a) f. 2 Viol., Br. u. Vcell. Kl. Part. u. St. Simrock, Leipzig.
Huber, Hans: Sextett (B) f. Pfte., Flöte, Ob., Klarin., Fag. u. Horn. Hug, Leipzig.
— Streichquartett (F). Kl. Part. u. St. Ders. Verl.
Hüttl, Walter: Suite f. 3 Primgitarren. Schlesinger, Berlin.
Jemnitz, Alex.: op. 19 Trio (atonal) f. Flöte, Viol. u. Bratsche. Kl. Part. u. St. Zimmermann, Leipzig.
Koechlin, Charles: Quatuor Nr 3 (D). Sénart, Paris.
Kundigraber, Hermann: op. 13 Trio f. Viol., Bratsche u. Vcell. Rhein. Musik-Verl., Essen.
Liapunow, S.: op. 63 Sextuor (b) f. Pfte, 2 Viol., Br., Vcell u. Kontrab. Kl. Part. u. St. Zimmermann, Leipzig.
Petyrek, Felix: Sextett f. Streichquartett, Klarin. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Royer, Etienne: Sonate p. Vcelle et Piano. Sénart, Paris.
Siegl, Otto: op. 29 Burleskes Streichquartett (atonal); op. 33 Sonate III (atonal) f. Vcell u. Pfte. Doblinger, Wien.
Smetana, F.: Streichquartett »Aus meinem Leben«. Kleine Part. Wiener Philh. Verl.
Stockhoff, Walter W.: In Memoriam. Zwei Sätze f. Klav., Viol. u. Vcell. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Strauß, Rich.: op. 9 Serenade (Andante Es-dur) f. Blasinstr. Kl. Part. Univers.-Edit., Wien.
Webern, Anton: op. 9 Sechs Bagatellen f. Streichquart. Univers.-Edit., Wien.
Weismann, Julius: op. 86 Kammermusik (h) f. Flöte, Bratsche u. Pfte. Renk & Eichenherr, Freiburg i. B.
Wiener, Jean: Suite p. Piano et Viol. Eschig, Paris.
Zöllner, Richard: op. 27 Streichquartett. Kistner & Siegel, Leipzig.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Inghelbrecht, D. E.: 2 esquisses p. Piano. Sénart, Paris.
Joachim-Chaigneau, S.: L'art d'étudier le violon suivi des 20 exercices quotidiens (Technique du Viol.). Eschig, Paris.
Jones, Dan: Fantasie, Arie, Choral u. Fuge f. Org. Raabe & Plothow, Berlin.
Juon, Paul: op. 75 Die Unzertrennlichen. Leichte Stücke f. Pfte zu 4 Hdn. Schlesinger, Berlin.
Karg-Elert, Sigfr.: op. 69 Dekameron. Eine Suite von 10 leichten, instruktiven Charakterstücken f. Pfte. Hug, Leipzig.
Klosé, H.: Etudes et exercises p. la Clarinette (Paul Jeanjean). Leduc, Paris.
Kronke, Emil: op. 180 Gavotte, La Serenata, Valse coquette f. Flöte m. Pfte. Zimmermann, Leipzig.
Ludwig, Franz: op. 8 Suite (G) f. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Mozart, W. A.: Klavier-Konzert (A), Köchel Nr. 488 Kleine Part. Eulenburg, Leipzig.
Naef, Paul: op. 6 Ballade (g) f. Viol. u. Pfte. Hüni, Zürich.
— op. 7 Zwei Präludien u. Fugen f. Viol. allein, Ders. Verl.
Noetzel, Hermann: Pierrots Sommernacht. Ballett-Pantomime. Klav.-A. v. Ph. Schick. Univers.-Edit., Wien.
Paganini: Violinkonzert Nr 1. F. Vcell. mit Pfte. bearb. v. M. Wellerson. Simrock, Leipzig.
Pescetti, G. B.: Sonate IV. p. Piano (Th. Caumont). Sénart, Paris.
Philipp, J.: 22 Exercices p. fortifier les doigts. Hamelle, Paris.
Rabus, Hugo: Sonate (g) f. Viol. solo. Polyhymnia, Leipzig.
Richepin, Tiarko: Le sommeil d'Antinéa p. Viol. et Piano. Eschig, Paris.
Sapin, Henri: Une fête au royaume des jouets. Grand Ballet scénario. Livret de M. Dufresne. Pourcher, Paris.
Schink, Hans: op. 31 Drei Festpräludien f. Org. Leuckart, Leipzig.
Schlick, Arnolt: Tabulaturen etlicher Lobgesang u. Liedlein uff die Orgeln und Lauten. Hrsg. v. Gottl. Harms. Ugrino-Verl., Klecken-Hamburg.
Schmid, Hans: op. 3 Vier Stücke f. Viol. u. Pfte. Hug, Leipzig.
Schmitt, Jacques: Sonatinen f. Pfte. N. A. Cranz, Leipzig.
Scott, Cyrill: Old China. Suite f. Pfte. Schott, Mainz.
Singer, Otto: op. 11 Vier kleine Vortragsstücke f. Pfte. Klemm, Leipzig.

Sonnen, Otto: op. 4 Humoreske (cis) f. Pfte. Ries & Erler, Berlin.
Steiner, Hugo v.: op. 51 Drittes Viola-Konzert. Ausg. mit Klav. Cranz, Leipzig.
Stockhoff, Walter W.: Acht lyrische Gedichte f. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
— Zwei Stücke f. Viol. u. Pfte. Ders. Verl.
Toch, Ernst: op. 31 Burlesken f. Pfte. Schott, Mainz.
Torjussen, Trygve: op. 10 Lyrische Tonbilder dsgl.
Webern, Anton v.: op. 11 Drei kleine Stücke f. Vcell. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Hamerik, Ebbe: Stepan. Oper in 3 Akten. Schott frères, Brüssel.
Mozart: Der Schauspieldirektor. Part. mit untergel. Klavier-A. Wiener Philh. Verl.
Szanto, Theodor: Taifun. Eine japanische Tragödie in 3 Akten. Univers.-Edit., Wien.

b) Sonstige Gesangsmusik

Caplet, André: Sonnet de Pierre de Ronsard p. une voix et Piano. Durand, Paris.
Cliquet-Pleyel, H.: Tombeaux. Poèmes de Jean Cocteau p. une voix et Piano. Eschig, Paris.
Davico, V.: Trois epigrammes antiques p. une voix et Piano. Eschig, Paris.
Delius, Frederick: Lieder nach Gedichten von Fr. Nietzsche f. 1 Singst. m. Pfte. Universal-Edition, Wien.
Grovlez, Gabriel: Chansons enfantines, poésies de Tristan Klingsor, p. une voix et Piano. II. recueil. Eschig, Paris.
Haas, Joseph: op. 60 Eine deutsche Singmesse. Nach Worten des Angelus Silesius f. Sopran, Alt, Tenor u. Baß a cap. Schott, Mainz.
Haydn, Jos.: Missa Cellensis (Mariazeller Messe). Hrsg. von Rob. Johandl und A. Schnerich. Böhm & Sohn, Augsburg.
Hoffmann, E. A.: Sechs schweizerdeutsche Lieder f. Ges. mit Pfte. Hüni, Zürich.
Huber, Heinrich: op. 26 Messe (As) f. dreist. Frauenchor mit Orgel. Böhm & Sohn, Augsburg.
Kaminski, Heinrich: Drei geistl. Lieder für eine Singst., Viol. u. Klarin. gesetzt. Univ.-Edit., Wien.
Kodály, Zoltán: op. 9 Fünf Lieder f. Ges. mit Pfte. Univ.-Edit., Wien.
Korngold, E. W.: op. 9 Einfache Lieder f. Sopran, bzw. mittl. St. mit Orch. Schott, Mainz.
Lefmann, Paul (Bremen): Volkers Nachtgesang. Der Mummelsee. 2 Balladen f. Männerchor, noch ungedruckt.
Leipold, Friedr.: op. 9 Gesamtschule des Kunstgesanges. Dörffling & Franke Leipzig.
Lendvai, Erwin: op. 34 Drei Gesänge für 4st. Männerchor. Tonger, Köln.
Nietzsche, Friedrich: Musikal. Werke hersg. von G. Göhler, Bd. I Lieder. Kistner & Siegel, Leipzig.
Poniridy, G.: Trois mélodies grecques, poèmes de Malakassis p. une voix et Piano. Sénart, Paris.
Recueil de chants religieux russes a capp. Bessel (Breitkopf & Härtel), Leipzig.
Siegl, Otto: op. 13 Lieder der Marlene. Ein Zyklus f. mittl. St. m. Pfte. Böhm & Sohn, Augsburg.
Stieber, Hans: Völkerwanderung. Kantate f. Alt- u. Tenorsolo, Männerchor u. Orch. Kistner & Siegel, Leipzig.
Veith, H.: op. 34 Die Sünderin. Mysterium f. Chor, Soli u. Orch. Bachem, Köln.
Vierne, Louis: Cinq poèmes de Ch. Baudelaire p. une voix et Piano. Sénart, Paris.
Weckerlin, J. B.: Du temps des bergères. Six chansons p. une voix et Piano. Schott, Mainz.
Weill, Kurt: op. 10 Frauentanz. 7 Gedichte des Mittelalters f. Sopran mit Flöte, Bratsche, Klarin., Horn u. Fag. Univers.-Edit., Wien.
Wünschmann, Theodor: op. 2 Vier Goethelieder f. 1 Singst. m. Klav. Kistner & Siegel, Leipzig.

*

Berichtigung: Sporn, Fritz: op. 27 Trauungsges. f. eine St. m. Orgel. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig (nicht Krent, s. Heft XVII/2).

III. MELODRAM

Kienzl, Wilh.: op. 102 Sanctissimum. Eine melodr. Allegorie in 1 Akt. Univers.-Edition, Wien.

IV. BÜCHER

Deutsche Musiker. Von Rob. Scherwatzky. Diesterweg, Frankf. a. M.
Hinz, Walter: Kritik der Musik, die wahre Philosophie. Lipsius & Tischer, Kiel.
Jöde, Fritz: Musikschulen für Jugend und Volk. Ein Gebot der Stunde. Zwissler, Wolfenbüttel.
Kreitmaier, Josef: Dominanten. Streifzüge ins Reich der Ton- und Spielkunst. Herder, Freiburg i. B.
Lach, Robert: Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme. Hölder, Wien.
Lüthge, Kurt. Die deutsche Spieloper. Eine Studie. W. Piepenschneider, Braunschweig.
Pfitzner, Hans. Von Erwin Kroll. Drei Masken-Verlag, München.
— Von Wilh. Lütge. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Riemann, Hugo: Anleitung zum Partiturspiel, 4. Aufl.; Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre, 9. Aufl.; Handbuch der Musikgeschichte 9. Aufl. Max Hesse, Berlin.
Schweizerisches Jahrbuch f. Musikwissenschaft Jg. 1. Helbing & Lichtenhahn, Basel.
Thomas, Osk. Heinr.: Natürliches Lehrsystem des Violinspiels. 2. Aufl. Hug, Leipzig.
Wagner und seine Werke. Ausgewählte Aufsätze von Hans v. Wolzogen. Bosse, Regensburg.
Weber, Karl Maria v.: Seine Persönlichkeit in seinen Briefen und Tagebüchern und in Aufzeichnungen seiner Zeitgenossen. Hersg. von Otto Hellinghaus. Herder, Freiburg i. B.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

WAS IST PHÄNOMENOLOGIE DER MUSIK?

VON

PAUL BEKKER-HOFHEIM

Man könnte die Titelfrage mit einem Scherz beantworten und einfach sagen: Phänomenologie ist die philosophische »große Mode« des Augenblickes, also wenden sich alle Modekritiker und -ästhetiker der Musik — und als solcher ist der Verfasser dieses Aufsatzes hinlänglich bekannt — schleunigst der Phänomenologie zu. Nehmen wir an, es sei so — immerhin bliebe die Frage zu beantworten, *worin* denn eigentlich das Besondere, Neuartige der Mode bestehe und was nun diese Phänomenologen eigentlich treiben, wodurch sich ihre Betrachtungsweise von der anderer Ästhetiker unterscheide und auf was sie hinziele? Ist Phänomenologie nur ein neuer Name für eine alte Sache, oder bezeichnet das — für die Gegenwart — neue Wort auch einen neuen *Sinn?*

Fast könnte man das erstere vermuten und den ebenso schönen wie schwer aussprechbaren Namen nur für ein mit anderer Farbe überstrichenes Firmenschild der alten Ästhetik halten. Gelegentlich des zweiten Berliner Kongresses für Ästhetik im Oktober 1924, wo viel über allgemeine und besondere Phänomenologie gesprochen wurde, meinte der Göttinger Philosoph *Moritz Geiger*, die Phänomenologie sei eine uralte Erkenntnismethode, für die man nur jetzt erst den rechten Namen gefunden habe. In Wirklichkeit gehörten etwa Lessings oder Schillers ästhetische Schriften — soweit diese nicht direkt von Kant abhängig seien — der Grundeinstellung zum gegebenen Problem, wenn nicht der Problemstellung selbst nach bereits der phänomenologischen Methode an. Die Äußerung mag für den Diskussionszweck ein wenig überpointiert gewesen sein, sie soll hier auch nicht als strenge These geprüft werden, sondern nur zur Anknüpfung und Erläuterung dienen. Sie birgt zweifellos einen richtigen Kern, zugleich aber die Gefahr falscher Anwendung. Der richtige Kern wäre wohl dahin zu fassen, daß nicht nur die Phänomenologie und die ältere Ästhetik, sondern überhaupt *alle* Methoden der Erkenntnislehren sich irgendwie decken. Diese Übereinstimmung im zutiefst Sinnhaften ist bedingt durch die Übereinstimmung der *Objekte:* des Menschen, der Natur, der Kunst. Von solcher, nur das Ziel, nicht die Wege beachtender Vergleichung aus würde es möglich sein, die Einsteinsche Relativitätstheorie ebenso im Prediger Salomonis nachzuweisen, wie die phänomenologische Erkenntnismethode bei Lessing und Schiller — und auch diesem Nachweis ließe sich eine gewisse Richtigkeit nicht abstreiten. Trotzdem wäre er nicht überzeugend. Das grundsätzlich Wichtige liegt nicht in der Unveränderlichkeit des Objektes, sondern in der Veränderlichkeit des Subjektes, nicht im Ziel, das stets gleich ist, sondern in der Feststellung des *Blickpunktes*, aus dem

wir es sehen. Die Geschichte der Philosophie und der Ästhetik zeigt oberhalb der Verschiedenartigkeit die Ähnlichkeit aller Erkenntnismethoden — gleichwohl bleibt für uns als lebendig empfindende Eigenwesen doch eine *einzige* übrig, die wir als uns gemäß in Anspruch nehmen. Nicht, weil sie besser, richtiger, tiefer wäre als die anderen, sondern weil sie sich aus der besonderen Artung unseres Sinnesorganismus, des daraus bedingten Weltbildes und Lebensgefühles ergibt. Die damit gekennzeichnete Verschiedenheit anderen gegenüber soll nicht vertuscht oder unkenntlich gemacht werden. Gerade, daß wir *so* und eben *nur* so empfinden und erkennen, bedingt unser Selbst, unser produktives Sein. Nicht die Übereinstimmung oder Ähnlichkeit gilt es zu betonen, sondern die Verschiedenartigkeit in der Erfassung des an sich stets Gleichen.

Doch damit wären wir schon in die Phänomenologie hineingeraten, denn bereits eine solche Anschauungsart der Erkenntnismethoden ist phänomenologisch. Phänomenologie ist, allgemein gesprochen, die Lehre von den Erscheinungen, von den Gesetzen ihrer *Wesenheit*, wie sie sich aus dieser selbst ergeben und so das Werden der Gestalt bestimmen. Da es nicht Zweck dieser Ausführungen ist, ein philosophisches System ab ovo zu erörtern, sondern auf die Betrachtung eines Einzelgebietes: der Musikästhetik hinzuführen, so mögen die weltanschaulichen Hintergründe der Lehre einstweilen außer acht bleiben und zunächst die konkreten Begriffsbildungen fixiert werden. Der Verlauf des erwähnten Kongresses hat nämlich gezeigt, daß über das, was überhaupt als »Phänomenologie der Musik« anzusprechen sei, noch erhebliche Meinungsverschiedenheiten bestehen. Demnach scheint es geraten, erst einmal klar festzustellen, *was* man überhaupt meint, ehe man in die Diskussion selbst eintritt.

Nehmen wir an, es sei die Aufgabe gestellt, Werk und Leben einer außergewöhnlichen Schöpferpersönlichkeit der Vergangenheit darzustellen. Hierfür bieten sich — theoretisch — mehrere Möglichkeiten. Der Darstellende kann den Versuch machen, sich völlig in die Individualität des Darzustellenden hineinzuversetzen, sich mit ihr zu identifizieren. Genaueste Erforschung aller äußeren und inneren Lebensumstände, Einleben in das geschichtliche und menschliche Milieu, bedingungslose Akzeptierung aller triebhaften Wünsche, Charakterzüge, künstlerischen Anschauungen — kurz: völlige Selbstentäußerung zugunsten des Objektes, wie sie der Schauspieler übt, sind Voraussetzungen dieser Darstellungsart. Das ihr zugrunde liegende methodische Prinzip wäre als *Einfühlung* zu bezeichnen.

Eine zweite Möglichkeit wäre die vergleichende Gegenüberstellung der historischen Erscheinung mit dem Bilde ihres Wirkens auf Mit- und Nachwelt. Hier fällt die Einfühlung als sinnbestimmender Zweck fort. Die Aufgabe läßt sich kennzeichnen als Klarlegung und Bewußtmachen der Beziehungen zwischen dem als geschichtlichen Faktum angenommenen Objekt und seiner

Umwelt, als Überprüfung also der vom Künstler ausstrahlenden Impulse auf ihre zeitliche Bedingtheit, ihre Allgemeingültigkeit, ihre absolute Bedeutung. Der Schwerpunkt liegt in der Persönlichkeit des Darstellenden, der sich als Urteilsinstanz der gegebenen Künstlerindividualität gegenüberstellt. Das hier zugrundeliegende Prinzip wäre als kritische Geschichtserkenntnis zu bezeichnen. Ihr Ziel ist die *Wertung*.

Es gibt noch eine dritte Möglichkeit. Sie bedient sich der Mittel sowohl der Einfühlung als auch der Geschichtserkenntnis, aber zum Zwecke weder der Rekonstruktion noch der kritischen Wertbestimmung. Indem sie die Erscheinung sich aus sich selbst darstellen läßt, macht sie das Gesetz ihres Wesens offenbar, indem sie dieses Gesetz aus der Besonderheit der gegebenen Voraussetzungen ableitet, macht sie seine Notwendigkeit, Fruchtbarkeit und Bedingtheit zugleich begreiflich. Wertkritik als Ziel scheidet hier von selbst aus, weil sie überflüssig wird, soweit sie in Betracht kommt, ergibt sie sich als indirekte Folge der Darstellung. Ebenso wie die Wertkritik fällt aber auch die apologetische Wirkung der Einfühlung fort, denn der Darstellende ist nicht mehr das sich selbst enteignende schauspielerhafte Medium, sondern eine Aufnahme- und Abhörinstanz, und der produktive Teil seiner Darstellung liegt in der treuen Wiedergabe des Aufgenommenen und Abgehörten durch ein an sich kritisches Temperament. Er *schaut* und *zeigt* das Geschaute, er sieht die Natur der Dinge als Natur. Das hier zugrundeliegende methodische Prinzip wäre als phänomenologische Betrachtung zu kennzeichnen.

Phänomenologie ist demnach die Lehre von den Phänomenen selbst. Sie setzt also, soll sie überhaupt Sinn und Daseinsberechtigung haben, stillschweigend die Erkenntnis voraus, daß jedes Phänomen in sich eine Eigengesetzlichkeit berge, die seine Existenz und sein Wirken bestimmt. Wäre dies nicht der Fall, so müßte es zwecklos scheinen, der Erkenntnis der Phänomene nachzutrachten, da diese nichts auszusagen vermöchte. Ist es aber der Fall, ist das Phänomen ein Ding von eigener Naturhaftigkeit und keimhaft gegebener Organik, so ist es offenbar, daß wir der Erkenntnis dieser Naturhaftigkeit und Organik zustreben müssen — außerhalb zunächst aller spekulativ gefundenen Wertbegriffe und metaphysischen Forderungen. Ob und wieweit diese späterhin als Kriterien in Anwendung kommen können, bleibe einstweilen dahingestellt. Zunächst werden wir das Objekt selbst: das Phänomen erkennen müssen, ehe wir darüber spekulieren.

Welches aber sind die Phänomene der Musik? Sind es die Formen, sind es die Persönlichkeiten, sind es die Instrumente, sind es die Werke oder was sonst?

Es ist keines von alledem oder, in gewissem Sinne, es sind alle zusammen. Es gibt in der Musik nur *ein* Urphänomen, dieses ist der *Klang*. Der Klang ist die Naturerscheinung, das einzige elementare Erscheinungsgebilde der Musik überhaupt. Man kann Musik zweifellos aus den verschiedenartigsten speku-

lativen Einstellungen betrachten, die Geschichte der Musikästhetik zeigt sie uns in kaum übersehbarer Mannigfaltigkeit. Es soll daher gewißlich nicht behauptet werden, daß alle diese Einstellungen nichts taugen und erst mit der Phänomenologie der Stein der Weisen gefunden sei. Mit aller Bestimmtheit aber ist zu behaupten: wenn man von einer Phänomenologie der Musik spricht, so kann darunter nur die Lehre von der *Natur* und der *Wesenhaftigkeit des Klanges* verstanden werden und alle Darlegungen dieser Lehre müssen Darlegungen der *Wesensgesetzlichkeit* des Klanges sein. Wie diese aufzufassen sei, bleibe den verschiedenen Auslegern überlassen, hier ist der subjektiven Deutung freier Spielraum zu gewähren. Die Grundvoraussetzung aber ist elementar gegeben, sie steht außerhalb der persönlichen Interpretationswillkür. Eine Theorie der Formfunktionen etwa kann an sich manche bemerkenswerten Aufschlüsse bringen, als Ausgangspunkt einer Phänomenologie aber wird sie nicht zureichen. Der Name tut's freilich nicht, immerhin hat es sich als zweckmäßig erwiesen, die ärztliche Wissenschaft nicht als Theologie und die Rechtskunde nicht als Philosophie zu bezeichnen. Auch ist ein Name nicht vogelfrei, sondern an den Sachsinn gebunden. Dieser Sachsinn besagt, daß in einer Phänomenologie vom Phänomen gehandelt werden muß, Phänomene sind Naturerscheinungen, Naturerscheinungen in der Musik aber sind unweigerlich Klangerscheinungen. Der lebendige Klang, die tönende Kraft ist das Urphänomen. Nur von seiner Betrachtung und Erforschung aus können wir den Versuch machen — sofern wir dies überhaupt wollen — zu einer Phänomenologie der Musik zu gelangen.

So gesehen, stellt sich die damit gegebene Aufgabe dar als Erfassung des *Erscheinungslebens des Klanges* und der Gesetze, die dieses Erscheinungsleben bestimmen. Diese Betrachtung wird im systematischen Aufbau auch schließlich zur Betrachtung des Formlebens führen. Bevor sie aber unternommen werden kann, ist es nötig, über die Voraussetzungen des Formlebens einige Klarheit zu gewinnen, sie ihrer phänomenologischen Beschaffenheit nach zu erkennen. Was ist Melodie, was ist Harmonie, was ist Rhythmus, was ist Konsonanz, Dissonanz, Homophonie, Polyphonie? Auf welchen phänomenologisch gegebenen *Voraussetzungen* beruht die Gestaltung der Kirchentonarten, der neueren Tonleitern, der Gesangsformen, der Instrumentalformen? Diese und viele andere, unmittelbar damit zusammenhängende Fragen müssen zunächst gestellt, sodann beantwortet werden, beantwortet nicht mit den Mitteln der Musiktheorie, sondern eben mit den Mitteln, die eine Betrachtung des Klanges als Naturphänomen erschließt. Es kann dabei sicher nicht darauf ankommen, die bisherige Ästhetik und Theorie der Musik als falsch oder überflüssig zu erklären, sondern im Gegenteil sie vielleicht durch Erschließung eines neuen Erkenntnisweges zu bestätigen. Ein Streit könnte erst dann entstehen, wenn etwa die alten und die neuen Resultate einander widersprächen. Dann freilich käme es auf kritische Vergleichung und Über-

prüfung der Zuverlässigkeit der Methoden an, und dann hätte die phänomenologische Methode ihr Daseinsrecht ernstlich zu erweisen.

Einstweilen sind wir noch nicht so weit. Es handelt sich zunächst nur darum, zu erkennen, was die Phänomenologie überhaupt aussagen kann und von welchen Gesichtspunkten aus dementsprechend die Fragestellung vorzunehmen ist. Wie stets wird es auch hier notwendig und das einzig Mögliche sein, mit dem Einfachen zu beginnen und erst von ihm aus zum Komplizierten fortzuschreiten, nicht umgekehrt. Nur so wird man auch die richtigen Wege finden können. Welcher Art die einfachsten Fragen und die sich ihnen zunächst anschließenden sind, habe ich soeben angedeutet. Eine Antwort an dieser Stelle im Augenblick zu geben, würde jetzt zu weit führen. Ich darf sie mir um so mehr ersparen, als ich den ersten Versuch dazu in einer kleinen Schrift unternommen habe, die seit kurzem vorliegt.*) Zu den einzelnen, dort nur skizzenhaft behandelten Themen hoffe ich hier im Laufe der Zeit weiterreichende Ausführungen geben zu können. Zunächst aber möchte ich nachdrücklich betonen: es liegt mir daran, diese Zeilen nicht in dem Sinne pro domo aufgefaßt zu wissen, als möchte ich jede Einzelerkenntnis der erwähnten Schrift für zweifelsfrei und unantastbar erklären. Das damit beschrittene Gebiet ist so unabsehbar groß, daß seine erste Durchquerung vielmehr keinesfalls etwas anderes geben kann als einen flüchtigen Umblick, in dem notwendig vieles einzelne falsch oder zum mindesten unzureichend erfaßt sein muß. Was ich dagegen für absolut notwendig und richtig halte, ist die *Art* der Grundeinstellung, des Gedankenaufbaues von der Erfassung des Klangphänomenes aus, die Systematisierung auf Grund der durch die Wesenhaftigkeit des Phänomenes gewonnenen Erkenntnisse.

So bliebe vorläufig nur noch eine, bereits im Anfang gestreifte Frage zu beantworten: warum muß es denn nun gerade Phänomenologie sein? Reichen unsere bisherigen kritisch ästhetischen Erkenntnismethoden nicht mehr aus, haben wir etwa so viel schwierigere Probleme zu lösen als frühere Zeiten, daß wir uns dafür eine neue Disziplin der Wissenschaft schaffen müssen? Ist es vielleicht nur Mutwille oder Neuerungssucht, die uns dazu treiben und kommt es nicht schließlich einzig auf das Ergebnis an, nicht auf die Methode, durch die wir es erreichen?

Es sind im Prinzip die nämlichen Einwürfe, die man auch der neueren Kunst entgegenhält, sofern sie von dem Gegebenen abweicht. Ihnen wäre zunächst zu erwidern, daß die Einbildung eines Besser- oder Klügerseins gegenüber der Vergangenheit wohl kaum je einer Zeit fremder gewesen sein mag als der unserigen, wenigstens so weit ihre wahrhaft guten Repräsentanten in Betracht kommen. Der Fortschrittswahn, die Lehre von der Entwicklung als einer Steigerung, die Aufstellung etwa von Stufen der Kunstgeschichte, wo

*) Von den Naturreichen des Klanges. Grundriß einer Phänomenologie der Musik. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

ganz unten die Primitiven, in der Mitte die etwas Besseren und oben die Vollkommenen, d. h. die Gegenwartserscheinungen stehen — diese Lehre ist alleiniges Eigentum des 19. Jahrhunderts und mit ihm zu Grabe getragen worden. Anmaßlich sind wir gegenüber dieser jüngsten Vergangenheit höchstens insofern, als wir eine derartige Auffassung des Kräftespieles ablehnen und die damit verbundene Auffassung der Geschichte als eines »Werdens« nicht anerkennen. Wir setzen dafür den Begriff der *Wandlung*. Vielleicht ergibt sich zutiefst aus dem inneren und äußeren Zusammenbruch der fortschrittlichen Entwicklungslehre jener nicht gewollte, sondern gemußte Zwang zum Anderssein, der ja stets das Verhältnis unmittelbar verbundener Generationen kennzeichnet und der uns heute allerdings mit besonderer Schärfe zum Bewußtsein kommt. Das bedeutet aber keineswegs eine feindselige Gegensätzlichkeit, sondern zunächst nur die Erkenntnis, daß der Traum vom ewigen Fortschritt ausgeträumt, daß dieser Weg zu Ende geschritten ist — ein Innehalten also und Sich-Besinnen und damit das Auftauchen der Frage: »*Was ist das?*«

Mit dieser Frage aber ist bereits die Wendung zur Phänomenologie vollzogen. Im »Was ist das?«, im Willen zur leidenschaftslosen Klärung der Erscheinungen und ihrer Gesetze liegt das entscheidende Kennzeichen der neuen Problemstellung überhaupt. Sie ist nicht mutwillig konstruiert, sondern wird uns durch den Gang der Geschehnisse aufgezwungen. Die Zeit der hemmungslosen Dogmengläubigkeit ist wohl endgültig vorbei, und wenn die Tageskritik diesen Tatbestand noch nicht durchweg erkennen läßt, sondern sich weiterhin vielfach im alten Parteijargon gefällt, so liegt dies wohl hauptsächlich daran, daß sie die Wirklichkeit des Kunstgeschehens noch gar nicht erfaßt hat.

Um so wichtiger freilich ist es, dieses Geschehen in seiner ästhetischen Gesetzlichkeit erkennbar zu machen. Grundlegende Voraussetzung dafür ist eine richtige Erkennung der *Vergangenheit*, der wir allesamt entstammen. Hier nun haben wir uns vor dem Fehler zu hüten, das Gewesene allzu leichtfertig als *falsch* hinzustellen, nur weil es für *uns* nicht mehr das Richtige ist. Es gehört gegenwärtig zum guten Ton in der Musikästhetik, über Hermeneutik möglichst verächtlich zu sprechen, und jeder junge Schriftsteller, der etwas auf sich hält, erachtet sich als verpflichtet, bei irgendeiner Gelegenheit seine Geringschätzung der Hermeneutik zu beteuern. Es ist nun lehrreich und nicht ohne unfreiwillig komische Nebenwirkung, zu beobachten, wie alle diese Verleugner der Hermeneutik — von Schenker, Halm, Pfitzner bis zur jüngsten schriftstellernden Generation — selbst zu Hermeneuten werden, sobald sie anfangen, ernstlich über Musik zu reden. Hans Mersmann, der in seinem Kongreßvortrag über Phänomenologie der Musik gleichfalls zunächst der Hermeneutik abschwor, gab in seinen folgenden Ausführungen ein Schulbeispiel für das eben Gesagte. Er charakterisierte zwar den musikalischen

Verlauf eines Satzes oder einer Form nur gelegentlich in sprachlichen, dafür aber durchweg in graphischen Bildern, d. h. er *zeichnete* Wellenbewegungen, Kurven, ansteigende, absteigende, steile, sanft gerichtete Linien usw. Was wäre denn dieses alles, wenn es keine »Hermeneutik« ist? Ob ich in Wortmetaphern oder in graphischen Bildern ausdeute, ist lediglich ein sekundärer Unterschied, kein Wechsel des Prinzipes. Im Gegenteil: das umschreibende Wort, das ja stets nur gleichnishaft, niemals grob realistisch gemeint ist, gewährt der nachfolgenden Phantasie freieren Spielraum und stärkeren Anreiz als die bildhafte Linie. Wenn aber der Leser das Wort im veräußerlichenden Sinne mißdeutet — liegt dies am Hermeneuten, oder liegt es nicht vielmehr am — Leser? Ich spreche hier von der Hermeneutik als methodischem Prinzip, selbstverständlich kann sie, wie jedes andere Prinzip, gut und schlecht angewendet werden.

Nun soll dies kein Vorwurf sein gegen die erwähnten »Hermeneuten wider Willen«, höchstens insofern, als sie eine etwas vorsichtigere Bescheidenheit in ihren Aburteilungen walten lassen dürften. In ihren Darlegungen selbst aber haben sie *recht*, wenn sie — so oder so — hermeneutisch verfahren. Sie haben recht deswegen, weil der größte Teil der Musik, über die heute gesprochen wird, eine *hermeneutisch konzipierte* Musik ist, die also auch eine hermeneutische Auffassung rechtfertigt und erfordert. Die Ästhetiker vom 18. Jahrhundert bis zu Hermann Kretzschmar waren weder so unmusikalisch noch so ungebildet, wie man sie gegenwärtig hinzustellen beliebt, und mancher, der meint, über die Affektenlehre ein hochmütiges Urteil sprechen zu dürfen, hätte vielleicht noch einiges zu lernen, um sich diesen Leuten ernstlich nähern zu dürfen. Er würde dabei zu der Erkenntnis gelangen, daß die Affektentheorie und die auf ihr basierende Hermeneutik etwas absolut Richtiges war: nämlich die ästhetische Anschauung, die genau der Kunst entsprach, auf die sie sich bezog. Zur Irrlehre konnte sie erst da werden, wo sie auf eine ihr wesensfremde Kunst angewandt wurde — bei dem Versuch also, sie zur erkenntnistheoretischen Grundlage der Musikbetrachtung überhaupt zu erheben.

Damit ist der Kern der heutigen Problemstellung erfaßt. Er läßt sich dahin kennzeichnen, daß es eine Musik »an sich«, eine Musik »schlechthin«, *nicht gibt* sondern nur Musi*ken*. Ihnen entsprechen verschiedene Ästhetiken, von denen jede soweit vollkommen richtig ist, wie sie sich auf ihre Kunst bezieht. So gesehen, werden wir freilich die Affektenlehre für die heutige Musik ablehnen müssen — aber nicht, weil die Affektenlehre an sich »falsch«, sondern weil die heutige Musik keine Affektmusik mehr ist. Sie braucht deswegen nicht »besser«, aber auch nicht schlechter zu sein, als die Affektmusik, ebenso wie wir ja auch Renaissance, Barock, Rokoko und Empire nicht als Wertkundgebungen vergleichen. Aber daß das eine wie das andere seine eigenen Stilgesetzlichkeiten und dementsprechend seine eigenen ästhetischen

Normen habe, geben wir doch für die bildende Kunst zu — warum wollen wir es für die Musik bestreiten?

Mit dieser Stilwandlung nun hängt es zusammen, daß wir heute die Musik der unmittelbaren Vergangenheit — nennen wir sie Affektmusik, nennen wir sie illusionistische, nennen wir sie *romantische* Musik — möglichst nicht auf diese Eigenheiten, sondern mehr auf die dem heutigen Empfinden wichtigeren, unmittelbar *klangorganischen* Elemente hin zu hören bemüht sind. Wir übersehen dabei, daß dieses Affektuöse, Illusionistische, Romantische nichts Außermusikalisches, sondern ein grundlegender Bestandteil eben dieser Klangorganik ist und keineswegs nach Belieben anerkannt oder nicht anerkannt werden kann. Leugnen wir es, so eliminieren wir damit prinzipiell ein absolut Wesenhaftes dieser Musik, d. h. wir fälschen ihr Bild nach unseren Wünschen, anstatt es in seiner Eigenheit richtig zu erkennen und daran die Verschiedenheit zu begreifen. Darum können solche Betrachtungsweisen wohl gelegentlich zu interessanten Teilergebnissen führen, müssen aber dem Ganzen gegenüber versagen und an den Hauptfragen stumm vorübergehen. Es ist z. B. heute üblich, die »poetische Idee« bei Beethoven als Ausgeburt unmusikalischer Literatengehirne anzusehen. Von allen aber, die dies tun, hat noch nicht ein einziger eine präzise Antwort auf die Frage gegeben, *warum* ihr ideenloser Beethoven nicht einfach geschrieben hat »Ouvertüre in c-moll«, sondern Ouvertüre »Coriolan«. Daß diese Ouvertüre in c-moll steht, soll nicht bestritten werden, für Beethoven aber war augenscheinlich »Coriolan« wichtiger als c-moll, jenes das Primäre: die *ideelle Voraussetzung* für die Gestaltung der tonlichen Funktionen, das andere das Sekundäre. Wenn wir es umgekehrt sehen, so begehen wir einen Akt der Willkür und drehen den Sachverhalt um. Die Idee ist hier Bedingung der klangorganischen Formung. Man kann über das Gestaltungsprinzip als solches diskutieren, nicht aber es eigenmächtig anders darstellen, als es ist, nur weil dies den eigenen Neigungen besser entspricht. Die heutigen Schaffenden haben das eher erkannt als die heutigen Ästhetiker und Theoretiker. Darauf beruht die Abwendung der jüngeren Generation von den Meistern von Beethoven bis Wagner, die Hinneigung zu den älteren Meistern einer nicht *primär espressiv* empfundenen Musik.

So wäre demnach *eine* Musikästhetik unmöglich, und wir hätten statt ihrer eine Reihe von Einzelästhetiken für die verschiedenen Stilperioden?

Dieses ist allerdings der gegenwärtige Zustand. Die Frage wäre zu stellen, ob es möglich ist, aus ihm herauszugelangen. Daß dies wünschenswert sei, kann keinem Zweifel unterliegen. Es werden auch dann noch Meinungsverschiedenheiten zur Genüge übrigbleiben, einstweilen aber ist alles Disputieren über Musik ein Aneinandervorbeireden, denn wir sagen zwar alle »Musik«, aber jeder meint etwas anderes.

So wäre wohl die erste Voraussetzung einer Änderung die Feststellung, daß jeder recht hat. Nicht um einen diplomatischen Ausgleich zu schaffen, son-

dern weil es wirklich so ist. Die Einzelästhetiken, mit denen heute gearbeitet wird und mit denen früher gearbeitet wurde, sind jede in ihrer Art richtig. Wenn man dies erkennt, muß man gleichzeitig erkennen, daß eine Musikästhetik nur möglich wird als *Wissenschaft von den Erscheinungsgesetzen der Einzelästhetiken*. Sie muß diese Einzelästhetiken in sich so vereinen, daß sie in natürlicher Folge aus ihr hervorwachsen, aus ihr gerechtfertigt und wiederum in ihrer Bedingtheit und Zeitgebundenheit begreiflich gemacht werden.*) Damit sinkt das, was gegenwärtig die Hauptbedeutung jeder Einzelästhetik ausmacht: nämlich ihr Prinzip der *Wertbestimmung*, zu einer relativen, temporären Begleitcharakteristik herab. Die Aufgabe liegt nicht in der kritischen Abwägung der verschiedenen Wertbestimmungen, sondern im Begreiflichmachen ihrer Erscheinungen und deren Wechsel aus den grundlegenden Erscheinungsbedingtheiten der Musik.

Als solche Erscheinungsbedingtheiten können *nicht* gelten die besonderen Gesetzlichkeiten der Formgestaltung und der mit ihnen zusammenhängenden Gestaltungsnormen. Sie alle bedeuten bereits empirisch spezialisierte Wertbegriffe, solche aber sind Sekundärerscheinungen und nur innerhalb einer in sich geschlossenen Stilperiode anwendbar. Zu fragen ist vielmehr nach den *Ursachen*, aus denen sich diese Gesetzlichkeiten, Gestaltungsnormen, Wertbegriffe gebildet haben, nach den Ursachen ihrer Wandlung, nach der Gesetzlichkeit der Ursachen selbst. Diese Fragen aber führen auf die Fragen nach dem Erscheinungswesen der Musik überhaupt, nach dem Gemeinsamen aller Einzelästhetiken: nach dem Wesen des Klanges und der Empfindung, die aus ihm die Erscheinung schafft.

Daß wir heute einer solchen Betrachtungsart zustreben, ist das besondere Kennzeichen unserer Zeit — nicht nur in der Ästhetik, sondern ebenso in der schaffenden Kunst. Die Abwendung vom Wertbegriff, der stets ein Bedeutungsbegriff ist, die Hinneigung zur Freude an der Erscheinung als solcher, an der lebendigen Organik ihres Seins außerhalb auch der gefühlsmäßigen Zweckhaftigkeit, die vorbehaltlose Erkennung des Gewesenen als eines Gewesenen, sofern es Muster sein soll, als eines Seienden, sofern es für sich weiterlebt — dieses alles kann wohl durch Geschwätz nach außen hin verunstaltet, in seiner inneren Kraft und Wahrhaftigkeit aber nicht berührt werden. Ihm parallel geht die ästhetische Betrachtung als Lehre nicht vom Wert, sondern vom *Wesen* der Erscheinungen.

*) »Wir müssen dies begreiflich machen, daß diese Mannigfaltigkeit der vielen Philosophien nicht nur der Philosophie selbst — der Möglichkeit der Philosophie — keinen Eintrag tut: sondern daß solche Mannigfaltigkeit zur Existenz der Wissenschaft der Philosophie schlechterdings notwendig ist und gewesen ist, daß sie ihr wesentlich ist . . . Was das Individuum betrifft, so ist ohnehin *jedes ein Sohn seiner Zeit;* so ist auch die Philosophie *ihre Zeit in Gedanken erfaßt.*« (Hegel.)

DIE MELODIE

VON

JUSTUS HERMANN WETZEL-BERLIN

Keim und Blüte des musikalischen Gestaltens ist die *Melodie*, auch Anfang und Ende alles Musikhörens und -gefallens. Was davon am längsten haftet, das ist sie, die uns zuerst ergriff. Kein musikalisches Gestalten oder Nachgestalten ohne eine eigene oder übernommene Melodie. Wo die organisierte, rhythmisch-tektonische Melodie noch nicht erreicht oder absichtlich gemieden ist, da haben wir erst die metrisch geordnete *Tonlinie*, oder (eine noch tiefere gestalterische Stufe) die *Klang- und Geräuschreizfolge*, in beiden aber nur Mittel, nicht das Ziel musikalischer Gestaltung.

Die Melodie wird nicht aus Figuren oder Motiven zusammengesetzt, wenn sie sich auch bei der Analyse in solche zerlegen läßt. *Sie fällt im ganzen ein*, wie uns eine Idee überfällt, und so stark wie diese kann sie begeistern. Wie maßlos das Empfangen einer gelungenen, aus Not gesungenen Melodie beglückt, das wissen nur junge berufene Musiker. Die anderen mögen sich, um eine Vorstellung davon zu haben, ihrer ersten ernsten Liebeserlebnisse erinnern; aber sie müssen von ihnen die Begehrungsgefühle streichen, denn die Beglückung durch die Kunst ist ein reines Wohlgefallen ohne gegenständliches Interesse und Verlangen, ist eine ganz eigene Gunst der Natur, die aber dem ihrer würdigen Günstling zugleich eine Verpflichtung zu ernster, oft quälender künstlerischer Arbeit bedeutet.

* * *

Wo kommt sie her? Aus dem dämmrigen Grunde unseres Bewußtseins, wo es, gleichsam in sich geknäult, noch träumt und der Entfaltung harrt. Sein vorbereitendes, erst fühlendes Sichregen vor der Arbeit des Vor- und Darstellens ist der Quell, aus dem die Melodie, wie jedes reine, noch nicht begriffgebundene Sinnenkunstwerk direkt und unbewußt fließt. Die nur spürbare, fühlende *Bewußtheit*, bevor sie sich zum vorstellenden Bestimmen im Verein mit dem darstellenden Streben verdichtet, um eine Erscheinungswelt zn schaffen, schafft schon Scheingebilde (erträumt sie), die alle Weisheit und Güte, zu denen sich das Bewußtsein zu erheben vermag, vorfühlen und im Geschmacksurteile geeint aufscheinen lassen. Aus diesem Bewußtseinsgrunde wo erst Stimmungen das gegenständliche Bestimmen und Streben anklingen lassen, wo erst ein bloßes Sichbeschauen und Sichregen ohne bestimmte Scheidung von Subjekt und Objekt träumend walten, und von einem reinen interesse- und prodesselosen (gegenstandsbloßen und nutzfreien) Gefallen oder Mißfallen begleitet werden, kommt die Melodie.

Dieses allen Menschen gemeinsame überindividuelle Vorfühlen und Nachkosten des Vibrierens der Seele, das vor dem individuellen privaten physiologischen Er-

tasten der Erscheinungen mit den oberen und niederen Sinnesorganen da ist, dieses apriorische ästhetische Bewußtseinsvermögen, es ist der Sitz des künstlerischen Gestaltens und Beurteilens, also auch der Sitz des Melodierens. In der Melodie ruht daher vor und über ihren sinnlichen Reizen (den Empfindungs- und Triebgefühlen) etwas, was zu fühlen Kant »gleichsam als Pflicht« uns anzusinnen lehrt: *Schönheit*, für die wir »jedermanns Beistimmung« erwarten sollen, und trotz aller Verwirrung, allen Streites um die Schönheit glaubt der Künstler unwandelbar an ihren eindeutigen Bestand, so fest, als der Vernunftmensch sich an die Idee der Wahrheit und Güte klammert. Daher ist eine erhebende Melodie so bleibend und wertvoll als ein tiefer Weisheitsspruch und eine mutige sittliche Handlung, ja sie beruht auf dem Vermögen zu beiden.
Im Fühlen keimt freilich alles, auch das sinnlich Gegenständliche, selbst die Idee, aber keine unserer Gegenstandsformungen, kein Vernunftausblick läßt den Ursprung von dort so unmittelbar erkennen als die Melodie, der zeitlich schön entfaltete Tonraumorganismus, oder (neben ihr) das schönfließende Farblinienspiel, das raumgedichtete Bildzeitleben.
Unirdisch, weltfremd erscheint die echte Melodie unter uns. Was läßt sich bei ihr denken? Nichts oder vielerlei, also was man will, was davon abhängt, *wie* man sie will. Wozu ist sie nütze? Zu nichts als zum Beseeligen, um dafür meist von gemeinen Händen und Mäulern geschändet zu werden. Scheu meidet sie deshalb den unreinen Boden hier und weicht, kaum herausgezerrt, wieder zurück in die Tiefen der Seele jener Wenigen, die sie wahrhaft lieben und pflegen. Nur dort wohnt sie ständig und beglückt den, der ihr uneigennützig dient, tiefer als alles Sinnenglück zu beglücken vermag.

* * *

Fragt man den Musiktheoretiker, was die Melodie für ein Naturgegenstand sei, denn das wird auch dieses schöne Scheingebilde, wo es aus der Vorstellung in die Darstellung tritt, so muß jener darauf halten, daß sie allererst als *einstimmiges*, lineares *musikalisches Individuum* für sich behört und erklärt, also abgelöst von jeder Begleitung ganz für sich als werdend-vergehendes, gebärdenhaftes Tonraumgebilde oder gebildhafte Tonfolgegebärde genommen wird. Das ist heut, da das stimmige, d. h. das sparsam- und strengstimmige Musizieren wenig gepflegt wird, gar nicht leicht. Wer sie scherzend dem Fettauge auf der Suppe verglich, bewies damit ein mangelhaftes Melodiegefühl. Die »Suppe« geht uns vorerst nichts an. Nicht das Verhältnis einer vorherrschenden Tonlinie zu anderen untergeordneten ist ins Ohr zu fassen, sondern die Beziehungen der Töne innerhalb einer einzigen Linie, die die Gegenwart mit der Vergangenheit verknüpfen und die Zukunft erwarten lassen, die Beziehungen auf- und abwärts von einem zu wählenden Basistone aus und rechts- oder linksseitig (dominantisch-subdominantisch) von einem Zentraltone (Tonika) aus, der sich in jeder künstlerisch organisierten Melodie mit Notwendigkeit herauskristallisiert.

Dieses Ineinanderweben der Töne einer Melodie in allen Richtungen und Dimensionen des Tonraumes und der Zeit nenne ich *ihren Rhythmus* oder *Organisation.* Rhythmus bedeutet Fluß, und zwar im Tonraume *und* in der Zeit, nicht, wie üblich, nur in der Zeit. Fluß sagt hier aber nicht bloß hinfließen, wie Wasser im Strome fließt, auch nicht ein Hin- und Wiederströmen, wie es als Regen vom Himmel kommt und als Nebel wieder aufsteigt, Fluß bedeutet hier mehr: nämlich ein gesetzmäßig geregeltes Ineinanderströmen, wie die Kraft- und Saftströme im Organismus in ihren eigenen Stromsystemen und von System zu System hinüberquellen, Stoffwechsel und damit Leben erzeugend und erhaltend. Rhythmus ist Ausdruck des organischen Selbsterhaltungs- und Erneuerungsvermögens, also gleichbedeutend mit Organisation. Auch die rhythmisch-tektonische Melodie erhält und erneuert sich, als ob sie ein Organismus wäre, weil sie das künstlerische Symbol des beseelten Organismus ist.

Ihre Beseeltheit nenne ich ihre »*Tönung*«. Darunter verstehe ich die Tatsache, daß die Töne einer organisierten Melodie, in ein gebild- und gestenhaftes Tonleben verwickelt, stetig ihre Qualität ändern. Eine Melodie kann nicht zweimal auf die gleiche Weise gegeben oder gehört werden. Schon während sie ihr einmaliges Leben abspinnt, erhält jeder verklungene, aber nicht vergessene Ton eine unablässig wechselnde Tönung; nicht minder die in Erwartung gestellten. Die Tönung ist im Leben des Tonwerkes, was die Beleuchtung für das Bildwerk ist. Ton und Licht sind für das Kunstwerk ursächliche, von außen wirkende Mächte, ohne die das Ton- oder Bildwerk nicht aufblitzt, keinen Eindruck macht, aber Tönen und Leuchten sind Äußerungen eines inneren Lebens, sind Ausdrucksmächte, Kennzeichen, daß in dem Ton- und Bildwerke Organisation waltet. Jeder Ton sprüht ein stets wechselndes »Licht« aus, er wechselt seine Tönung, indem er seine Nachbarn tönt; so nimmt jede Farbe einen immer neuen »Ton« an, wechselt ihre Färbung, indem sie auf die Nachbarfarben abfärbt. Ein Ton gibt dem anderen Tönung und daraus entsteht ein berückendes Tonspiel, das nicht nur Sinnenzauber ist, sondern seelisches Tönen und Leuchten.

Wie das leuchtende, sich selbst beleuchtende Farbwerk seine nur ihm eigene Zeit, eine nur in ihm sich entfaltende *Bildzeit* besitzt, so hat das klingende, sich selbst tönende Tonwerk, die Melodie oder der Melodienverband, einen nur ihm eigenen *Tonraum*, in dem es seine Gestalt gewinnt und abwandelt. Das künstlerische Leben der Töne vollzieht sich real tastbar in der Zeit, nur symbolisch faßbar im Tonraume. Zeit und Raum sind nicht voneinander zu lösen; jene gebiert diesen, wie dieser sich nur in jener entfaltet. Während ihres zeitlichen Ablaufes in Motiven, Gruppen, Versen zur Strophe und zur Strophenfolge hin, baut die Melodie gebildhaft einen Tonkreis auf, duftig und schemenhaft, jeweils immer nur einen Ton aufklingen lassend, zu dem alle verklungenen und noch des Erklingens harrenden Töne er-

innerungsgeladen und ahndeschwer in Beziehung treten. So ist die Melodie ein Sinnbild unseres Lebens, das gleichfalls nur aus Momenten besteht, die eingebettet und aufgehängt sind an Erinnerung und Vorahnung.

* * *

Bevor eine Tonfolge zum Tonfolgeorganismus, zur Melodie mit künstlerischem Odem und beseelter Schönheit wird, muß auch sie den Entwicklungsweg durchschreiten, den das Bewußtsein von der mechanisch kausalen Gebundenheit über die zweckhaft finale Zielstrebigkeit zur endzweckhaften Selbstbestimmung oder Freiheit durchlaufen muß. Sie muß aus der naturalistisch elementaren Vorformung, aus einem Durcheinanderrauschen, wo das musikalische Bewußtsein erst als Tonreiz und Tondrang instinkthaft und distinkthaft spricht, über die *metrische* Auf- und Aneinanderfügung, wo musikalisches Rechnen die Töne bestimmt aufreiht und ordnet, sich zum ineinandergewirkten, organisierten, beseelten Gebilde des Bewußtseins erheben. Aus vagem Schweifen und Sichdrängen der Töne wird ein gemessenes Steigen, Fallen und Schreiten und zuoberst musikalisches Leben errungen, ein von einer Idee beherrschtes Ineinanderwirken von Gliedern, das qualitativ etwas Anderes, Höheres ist als die metrische Ordnung, wenn es auch quantitativ nichts Neues bringt.
Den Übergang von der trieb- und reizhaften Tonfolge zur metrisch gemessenen kann man dem vom *Lallen* oder tierischen Verlauten zur *artikulierten Rede*, den vom meßbaren Tonaggregat zum rhythmisch belebten und beseelten Tonorganismus (zur Melodie) dem Übergang von der *Prosa* zum *Vers* vergleichen. Für das nur metrisch gebundene Tonaggregat gibt es keinen andern Abschluß als durch die physiologische Erschöpfung des Gestalters oder Empfängers. Erst wo die Töne belebend ineinander wirken wie die Zellen im Organismus, da ist Melodie, die einstimmig organisierte Musik, errungen. Ihr Ablauf unterliegt nicht einem gleichsam von außen wirkenden Zwange, sondern trägt in sich eine innere Zweckmäßigkeit, die Organisation ist und auf ein lebendes Ganzes, einen *Kosmos* abzielt. Erst wo die Melodie ihr inneres Lebensgesetz, die ihrem Leben zugrunde liegende Idee in einem Idealfall, einem Mustergebilde erfüllt hat, da darf und muß sie enden. Ihrer obersten künstlerischen Bestimmung, der rhythmisch-tektonischen Organisierung in Tonraum und Zeit haben sich die dynamisch-agogischen Mächte und die metrischen Intervallordnungen unterzuordnen; wo mit diesen Ausdrucksmitteln selbstherrlich gearbeitet wird, da nimmt man der Melodie ihre eigentliche Würde, und das haben gerade Kunstmusiker ihr öfter angetan.
Man hat sie in der *Volksmusik* verflacht und sinnfällig ordinär gemacht, und man hat sie in der *Kunstmusik* verbogen und entseelt. Die gute Volksmelodie hält sich bescheiden an ihre obersten rhythmischen Lebensgesetze und entwickelt diese leicht faßlich. Klare Tonalität und überhörlicher Gliedbau sind ihre Ziele, neben bequemer Sanglichkeit. Die gute Kunstmelodie erkennt diese Forderungen auch an, aber sie befolgt sie freier und kühner, indem sie

zugleich das metrisch lineare Spiel möglichst unterhaltsam, ja eigenwillig zu gestalten sucht. Sie deutet die tonräumliche Rhythmik oft nur an und meidet die Schlichtheit der Tonfolgerhythmik, um sie in freiem, scheinbar selbstherrlichem Linienzuge zu umspielen. Bei diesem Ausweichen vor dem Trivialen versteigt sie sich leicht.

So lebt die Melodie in und für sich als musikalische Person ein Leben in Schönheit. Doch wie das *Einzelwesen* neben der Tendenz zum eigenen Selbst diese zur *Gemeinschaft* hat, so auch die Melodie. Sie darf zufrieden aufjauchzen und sich tummeln, sie soll aber auch Tonraumgebilde und Tonfolgegebärde zusammenballend erzeugen. Ihrem individuellen Bewegungsdrange steht ein »sozialer« Haftungszwang entgegen, ihrem persönlichen Lebensmut eine Gemeinschaftsverpflichtung. Lineare Flugkraft und organisierende Bildekraft, eine sich selbst genügende und beflügelnde und eine Gegenlinien erzeugende und verbindende Tendenz sind ihr eigen. In jeder Melodie liegt eine Aufforderung zur Ergänzung durch begleitende, sei es sie linear nachahmende, oder ihre tonräumlichen Anregungen ausbauende Schwesterlinien. Die Person braucht Mitmenschen zu Gegenspielern, um an und vor ihnen ihr Eigenes zu beweisen.

* * *

Beide Tendenzen, die zur Melodie wie die zur Polyphonie, bestimmen (neben dem kausalen Naturgeschehen) den Gang der Musikgeschichte und bestehen ständig nebeneinander, manchmal feindlich, bisweilen in innigster Freundschaft; wo gegenseitige Mißachtung herrscht, da klafft ein Riß zwischen Volks- und Kunstmusik, wo Achtung, Liebe und Befruchtung walten, da entstehen echte Kunstwerke in beiden Lagern. Das 17. und 18. Jahrhundert war eine solche Blütezeit der Melodie und Polyphonie, die uns die schönsten Tanz- und Liedweisen, aber auch kunstvollste Tonbauten schenkte.

Bgreiflich mochten die Kunstmusiker früherer Zeiten weniger das Melodieren pflegen, als die vielen noch unbekannten Wunder des Tonraums und der Stimmverflechtung erkunden und die polyphone Technik erproben. Den späteren Gipfelmeistern ihr Handwerkszeug zu schaffen, darum mühten sich alle ehrgeizigen, technisch virtuos begabten Musiker, schon weil das Melodieren mehr eine Naturgabe als Ergebnis technischen Fleißes ist, mehr Vermächtnis als erworbener Besitz. Oft beneiden sich Melodist und Polyphonist, wie *Erbe* und *Verwalter* eines Vermögens sich einander Taugenichtse schelten. Vom Erwachen des polyphonen Geschmacks an bis gegen 1600 war das Schaffen der Kunstmusiker mehr oder weniger melodiefeindlich. Sie setzten an die Stelle der rhythmisch organisierten Melodie, die ein in sich leicht verletzliches Wesen ist, die fügsamere metrisch berechnete Tonlinie, die man strecken, biegen, dehnen und kürzen kann, ganz nach den Zwecken der Stimmflechtung. Nur in diesem Sinne bedienten sie sich auch der Melodie, um sie zur Tonlinie des cantus firmus entseelt, zur Leitlinie eines verkünstelten Tongeflechts zu machen. Nicht diese Kunststücke, einzig die besten Melodien

jener Jahrhunderte leben noch heute unmittelbar oder mittelbar in den Varianten späterer Geschlechter; an den polyphonen Künsteleien selbst der Begabtesten aus jenen Kontrapunktschulen können nur Historiker und von ihnen beeinflußte Hörer ein Interesse haben, das diese Interessenten aber nicht hinreichend vom reinen Kunstgefallen zu scheiden wissen.
Mit dem *17. Jahrhundert* änderte sich der Geschmack auch der Kunstmusiker. Sie hatten sich offenbar müde und satt kontrapunktiert und besannen sich wieder auf das Recht und die Schönheit der echten Melodie. Die Italiener gingen voran und Deutschland folgte. Auch der Kunstmusiker strebte jetzt, Melodien zu schreiben, wie sie seit langem von satztechnisch gewiß unbeholfeneren, aber dem Wesen der reinen Musik nähergebliebeneren Volksmusikern, fahrenden Leuten zur Laute gesungen worden waren. Man strebte nun einen Klangsatz an, der die Melodie nicht wie früher umstrickte und erstickte und ihr die Gelenke verdrehte, sondern sie emporhob, trug und sinnvoll unterstrich, kurz: der ihr diente. An der schlichten Melodie hat sich die Kunstmusik mehrere Male erfrischt und wieder aufgerichtet, wenn sie, entwicklungsgeschichtlich notwendig oder durch spielerischen Übermut der Techniker, vom rhythmisch tektonischen Tonbauen ins metrisch rechnerische Kombinieren hinunterglitt. Und immer waren die, die den Bekennermut zur melodischen Schlichtheit in Zeiten technischer Überkultur aufbrachten, die wahren Bahnbrecher, auch wenn sie nicht, wie der einzige Beethoven, zugleich auch Vollender zu sein vermochten.
Auch *heute* regt sich wieder, seit Kunstmusiker jahrzehntelang sich überbieten, an der Melodie vorbei und um sie herum zu komponieren, der Ruf nach der wahren Herrscherin der Tonkunst. Nachdem man bis in die Niederungen der Tonfarbe- und Geräuschkunst gestiegen und sich dort überdrüssig stimuliert hat, verlangen selbst manche der Exzedenten, wie Zecher nach dem Gelage einen reinen Melodietrunk. Es wird aber noch einige Zeit vergehen, bis sich der anarchische Zustand unserer Musik geklärt hat, bis die Verwüstungen eingeebnet und überwachsen sind, bis ein Boden gelegt ist, auf dem ein eigenwüchsiger Melodist und starker Tektoniker des Tonsatzes sich emporrecken kann. Dann erst wird man auch das Ohr haben, zu hören, daß auch in diesen Jahrzehnten, abseits von Zunftherrschaft und Modegunst, gute Melodien gebaut wurden, wenn erst um sie der verklärende Schimmer gelebten Lebens schwebt.

* * *

Wie der Tonkosmos, von dem eine jede tektonisch voll entfaltete Melodie ein Beispiel gibt, tonräumlich- und tonfolgeschön zu gestalten, nach welchen Gesetzen und Regeln die Wellen der Erregungen und Beruhigungen, der Spannungen und Entspannungen zu schwingen haben, damit das ästhetische Gefühl der Belebung unseres Bewußtseins in Freude und Ernst, das von den Triebgefühlen der Skala Lust — Unlust wesentlich verschieden ist, aufblüht,

das ist bisher nur höchst unvollkommen von der Musiktheorie erkannt und wird das dem Könner selber geheimnisvolle *Künstlervorrecht* bleiben. Aber was künstlerische Phantasie, abgesehen von ihren ewig rätselhaften exemplarischen Musterleistungen als Bewußtseinsrichtung ist, das läßt sich wohl sagen, wenn man es im Verein und auch wieder gesondert von der vor- und darstellenden Richtung auf den Kunstgegenstand hin erörtert. Kunsttheorie und -ästhetik wachsen aneinander, vorausgesetzt, daß man unter Theorie nicht bloß ein Sammeln und Beschreiben von biologisch und psychologischen Tatsachen und Vorgängen versteht, sondern wenn man sie darüber als eine auf erkenntniskritischer Methode fußende normative Wissenschaft nimmt.

So vollkommen auch die Forschung späterhin diese Vorgänge darlegen mag, die Kunst, den rhythmisch organisierten Tonkörper in Schönheit aufleuchten zu lassen, bleibt immer das königliche Vorrecht des Künstlers, eine ihm selber rätselhafte *Gunst der Natur*, ihr höchstes künstlerisches Werkzeug sein zu dürfen. Er empfängt sie wie das Kind seine Schönheit, trägt sie ohne Eitelkeit, froh, mit seinem kunstschönen Werk neben die Naturschönheit treten, ihre ästhetische Gewalt durch seine künstlerische Kultur ergänzen zu dürfen. Ästhetisches Ingenium ist jedem gewährt, freilich nur gemäß dem Umfange und der Art seines Bewußtseins überhaupt. Jeder ist etwas Künstler — produktiv oder doch im Empfangen —, jeder ist auch Melodist, wie keiner von den künstlerischen Verschlingungen der Farbe unberührt bleibt. Jedem sind mehr oder minder Gunstmomente geschenkt, seine Bewußtseinsrichtungen zur Einstimmigkeit einzustimmen, wo dann das Individuum sich über seine irdische Gebundenheit emporzuschwingen scheint in eine schöne Scheinwelt hinein, sei es mitgerissen von dem künstlerischen Hauche eines Stärkeren oder sich selbst emporreißend in schöpferischer Ekstase.

Wohin weist die Melodie? Sie, das reinste Erzeugnis und darum das echte Zeugnis eines ungespaltenen, in sich selber seligen Bewußtseins? Sie, die Mahnerin an unsere vorbewußte reine Kindheit, wo wir noch am Rande der Unendlichkeit schwebten? — In das Bodenlose, aus dem wir kommen, in das wir münden, über dem wir schweben. Da hinein zu lauschen vermag nur der reine Farb- und Tonsinn. Von dorther schimmert etwas und tönt ein magisches Raunen, von dem der Musiker in seinen hellhörigsten Momenten etwas erlauscht. Nur so gewonnene Melodien sind echt und überzeitlich. Sie gelingen keiner Technik. Die bringt es nur zu Kunstprodukten, welche mehr aus Selbstgefälligkeit, wie wir es so weit gebracht, als aus innerer Not und Demut gefertigt werden, und verschwinden müssen, wenn die Mode eine neue Nuance wünscht. Zum einen Ohre hinein, zum andern hinaus. Nur die unbeirrte Seele antwortet auf Anrufe aus der Heimat. Wenige empfangen solche Anrufe.

DIE TROPEN UND IHRE SPANNUNGEN ZUM DREIKLANG

VON

JOSEF MATTHIAS HAUER-WIEN

Julius Korngold, der Musikreferent der »Neuen Freien Presse«, schreibt anläßlich des Musik- und Theaterfestes der Stadt Wien: »Die Zwölftonreihe! Da haben wir die neue Kostfrau der Musik, mit der wir schon bei Josef Matthias Hauer zusammenzutreffen das Vergnügen hatten. Schöne Maske, ich kenne dich: du bist ja nur die alte chromatische Tonleiter, die nun ein Putsch außer Beziehung zur Diatonik setzen will. Denn bisher wurde sie in die tonale Armee, deren Schlagkraft steigernd, eingereiht; nun soll sie für atonales Freischärlertum assentiert werden. In der tonalen Musik wirkt eben die chromatische Leiter nur insofern motiv-, form- und satzbildend, als ihre Töne und Intervalle auf Tonalität und Tonarten bezogen und in diesem Sinne auskomponiert werden. Und dies in vielhundertjähriger Entwicklung mit gutem Grunde. Denn schon die alte chromatische Leiter stellt ihre zwölf Töne einander gleich, ertötet gleichsam jedes Eigenleben in ihnen. Sie weiß nichts von den Mannigfaltigkeiten der diatonischen Grundreihen und deren Variierungs- und Erweiterungsfähigkeiten (Kirchentonarten, exotische Leitern usw.), nichts von dem Innenleben, das in jenen pulst und eine Folge der vielfältigsten Mischungen von Chroma, von Erhöhung und Erniedrigung, von Dissonanz und Auflösung, von Leittonfunktion, von harmoniefremden Tönen, von Modulation und Alteration ist. Die chromatische Leiter verliert aber vollends bei Umdeutung in eine tonalitätsfeindliche Zwölftonreihe alle Energien und Spannungen, weil kein Ton vorherrscht, keiner Grundton, keiner Leitton ist. Warum läßt man nicht allenfalls diese Zwölftonreihe für besondere Wirkungen dem bisherigen Besitzstande hinzutreten? Antwort: Weil das ja nicht mehr Revolution, sondern Evolution wäre, und nicht der musikalischen Impotenz, sei es auch nur scheinbar, aufhelfen könnte. Vorgeschützt wird auch, daß diese Verdrängung der Tonarten durch die atonal benützte Zwölftonreihe dazu dienen soll, dem »Bedürfnis nach der Dissonanz« zu dienen, die angeblich weniger verbraucht sei als die Konsonanz. Auch dieses Argument muß sich den trockenen Einwurf gefallen lassen, daß sich, wie die tägliche traurige Erfahrung nur allzu drastisch lehrt, nichts schneller verbrauche als die Dissonanz, zumal in der derzeit üblichen Häufung. Demgegenüber erweist die alte Konsonanz recht befriedigende Lebenskraft; sie blüht, gedeiht, siegt noch immer in der gesamten klassischen, romantischen, neuromantischen und modernsten tonalen Musik, offenbar schon darum, weil sie der Natur näher steht, die nun einmal in erster Reihe die konsonierenden Grundakkorde geschaffen hat.« —

Im folgenden mögen unerschütterliche Tatsachen für sich selber sprechen. Die Zwölftonleiter hat bekanntlich 479 001 600 Melosmöglichkeiten. Um diese Möglichkeiten nur einigermaßen überschauen zu können, habe ich sie, schon im Jahre 1921, in Tropen (Wendungen) eingeteilt, und zwar so: jede Melosreihe wird durch einen Taktstrich in zwei Hälften zerlegt, deren jede sechs Töne umfaßt. Die Töne der einen Hälfte stehen nun zueinander und zu den Tönen der anderen Hälfte in ganz bestimmten Intervallverhältnissen, und auf diese Weise erhalten wir 44 solcher Möglichkeiten, also 44 Tropen. Wenn ich nun die Töne einer jeden Hälfte dieser Tropen vertikal untereinanderstelle, so entstehen Sechstonakkorde, die natürlich eine ganz bestimmte Struktur haben, die sich von der aller anderen unterscheidet. In Ermangelung von speziellen Namen für diese Sechstonklänge müssen wir sie nach den Tropen bezeichnen, z. B. die Sechsklänge der 5. Trope usw. Ich bin in der Lage, alle Sechsklänge anführen zu können (alle, die es gibt!), wobei ich aufmerksam mache, daß die Umkehrungen (wie bei den Dreiklängen: Sextakkord, Quartsextakkord) und die Transpositionen in die 12 Tonlagen am Wesen der Akkorde ja bekanntlich nichts ändern. Es wird sich einer denken: da gibt es also im ganzen 88 verschiedene Sechsklänge, weil jede Trope deren zwei hat. Die Rechnung stimmt aber nicht ganz, denn es kommen einige Ausnahmen vor (Wiederholungen), die ich zwar genau kenne, die ich aber dem Leser vorenthalte, um ihn zur Kontrolle anzuregen. Jedenfalls sind in der *Tabelle* *) alle Sechsklänge enthalten, in ganzen Noten geschrieben, während daneben ihre »Auflösungen« in Viertelpunkten stehen. Selbstverständlich gibt es nicht nur diese hier notierten Dreiklangsauflösungen, sondern noch andere. Jeder »atonale« Akkord (auch Sieben-, Achtklänge usw.) ist irgendwie im Dreiklang verankert, theoretisch sowohl als auch praktisch beim Hören. Freilich, wieder eine andere Frage ist es, warum diese Klänge in den atonalen Kompositionen nicht fallweise »aufgelöst« werden, sozusagen einen »Schlüssel« bekommen. Ich bin überzeugt, daß wirklich musikalische Menschen die Spannungen und Entspannungen der Zwölftonmusik spüren, auch wenn sie ihnen nicht immer gleich klar zur Bewußtheit kommen, und auch, wenn ihnen nicht jedesmal »Hörkrücken« untergeschoben werden.

*) Siehe die Musikbeilage des vorliegenden Heftes.

GIACOMO PUCCINI †

VON

ADOLF WEISSMANN-BERLIN

Der zugkräftigste Opernkomponist unserer Zeit war eben darum lange Zeit der angefeindetste. Die beispiellose Beliebtheit und Volkstümlichkeit Puccinis gerade bei den mittleren und mondänen Schichten der ganzen Welt machte ihn anderen verhaßt. Und nicht nur Schaffenden, nicht nur Musikern, sondern auch solchen, die keinen beruflichen Grund zur Bitterkeit ihm gegenüber hatten. Dabei sprachen gerade auch Schaffende von Rang wie Richard Strauß, Ferruccio Busoni, selbst Strawinskij von ihm mit Hochachtung.
Und Puccini wußte seinen Erfolg mit der liebenswürdigen Bescheidenheit eines Gentleman zu tragen. Die Vorwürfe, die von einzelnen Kritikern in aller Welt gegen ihn erhoben wurden, trafen ihn doch schwer. Er wollte nicht nur als Publikumsliebling, sondern auch als Künstler, als Musiker unserer Zeit geachtet sein. Da aber gerade in den letzten Jahren die Feindschaft gewisser Kreise der Duldung, ja selbst der Schätzung gewichen war, so ist er mit dem Gefühl, daß seine Meisterschaft im allgemeinen anerkannt sei, aus der Welt geschieden.
Ein Meister innerhalb der Grenze, die er sich selbst gesteckt hatte, das war er.
Gegen Ende seines Daseins begrüßt in ihm kein Geringerer als Verdi einen verheißungsvollen Ankömmling der Oper. Er kennt ihn kaum, aber er weiß von ihm, daß er nicht sinfonisch sondern theatralisch denkt und musiziert. Man mag dies als symptomatisch betrachten.
Um Puccinis historische Stellung zu erkennen, muß man ihn als Italiener und in seiner Beziehung zur Oper überhaupt sehen. Er hat es als einziger nach Verdi fertig gebracht, italienisch zu bleiben und doch einen Widerhall bis in die fernsten Erdteile zu finden. Er ist der Opernkomponist unserer Tage.
Zweierlei bedingt seine Leistung: eine tiefinnerliche Verknüpfung mit dem Theater, ein klarer Blick für dessen Notwendigkeiten und eine Fähigkeit, sich innerhalb des Theaters so zu illusionieren, daß er an sein Werk und an seine Geschöpfe glaubt. Es ist darum immer unrichtig gewesen, ihm Unehrlichkeit, Unechtheit vorzuwerfen. Puccini mochte in der Wahl des Tosca-Stoffes noch so sehr mit der Wirkung der Kraßheit auf das Publikum rechnen: hatte sich einmal dieser Stoff seiner bemächtigt, dann war er innerlich von ihm durchdrungen. Und mochten die Belasco-Stücke »Butterfly« und »Das Mädchen aus dem goldenen Westen« einen noch so fernen Lokalton haben: kaum hatte sie Puccini sich angeeignet, wurden sie mit seinem spezifischen Ton erfüllt, weil er mit seinen Geschöpfen lebte.

Daß er dies vermochte, beruht selbstverständlich auf einer durchaus unmetaphysischen Anlage. Hier sind ganz andere Begrenzungen als in Verdi, seinem großen Vorbild, zu finden. Auch Verdi war im letzten Grunde unmetaphysisch. Aber, zu einem langen Leben geboren, hatte er auch die Spannweite einer Begabung, die bis an die Grenze des Metaphysischen reichte. Verdi hat bis tief in die Jahre der Reife die krassesten Stoffe nicht verabscheut. Vom Dämon des Theaters besessen, konnte er nicht anders als Mittel wählen, die er bereit war, durch seine Kunst zu rechtfertigen. Denn Verdi hatte, zum Unterschied von Puccini, immer das Gefühl, daß Musik ein Jenseits von Melodie, Harmonie und Rhythmus sei. Nur darum konnte er den »Falstaff« und Quattro Pezzi Sacri schreiben.

Die Spannweite der Begabung Puccinis, darum auch seine Entwicklungsmöglichkeiten waren weit geringer. Seine Menschlichkeit, so liebenswert sie war, hatte nicht die Hintergründe der Verdischen. Ein Verdi verkehrte nicht nur im Geiste mit Shakespeare, sondern suchte sich in rastloser Arbeit zu der psychologischen Höhe emporzuentwickeln, die ihn eines solchen Verkehrs würdig machte. Und sein künstlerischer Ehrgeiz wurde angestachelt durch die ungeheure Erscheinung Wagners. Es galt, das Italienertum gegenüber der deutschen Kunst beispielhaft durchzusetzen. Verdi empfand das schließlich als seine historische Sendung.

Puccini (der nun von der Nachbarschaft Verdis befreit werden soll) ist Nachfahre Wagners. Es gilt sich zu behaupten. Wagner nicht zu verleugnen und doch sich von ihm nicht überwältigen zu lassen: dies ist seine große Aufgabe. Er sieht: es lastet auf der Welt das Pathos dieser Kunst. Ein »Tristan«, der das Erotische ins Übersinnliche, Metaphysische hebt, ist durchaus unitalienisch. Steigen wir ins Irdische hinab; vielmehr bleiben wir, wo wir sind. Noch immer ist die Frau die bewegende Kraft der Oper. Aber es soll die Frau der Gegenwart, die mondäne, gesellschaftliche sein. Für sie hat Puccini eine Zärtlichkeit, die den lyrischen Grundton seiner Oper abgeben wird.

An dem Pathos Wagners bemerkt der klarblickende Italiener, daß es eine gar nicht durchführbare Belastung des Opernbesuchers bedeutet. Denn es ist Täuschung, wenn man glaubt, es sei möglich, zu gleicher Zeit Verstand, Auge, Sinnlichkeit unverkürzt in Beschlag nehmen zu können. Es tritt immer wieder, wo die Musik stark ist, eine Verdunklung der wirklich geistigen Fähigkeiten ein. Wäre Wagners Musik nicht überwältigend, dann wäre alles Riesenaufgebot an anderen Mitteln wirkungslos. Da sie es aber ist, hat solcher Aufwand die Folge, daß der zuhörende Mensch ganz von ihr benommen ist und für das meiste andere nur halbe Aufmerksamkeit aufbringt. Puccini ist nach seiner ganzen natürlichen und begrenzten Anlage nicht der Mann, unnützen Aufwand zu treiben. Er zielt auf das Notwendige mit haushälterischer Sparsamkeit. Spannung will er erzeugen, doch nicht Abspannung. Seine Zuhörer sollen sich nicht über ihn beklagen können. Er wird ihnen in rascher Folge,

auf der Grundlage einer fesselnden Handlung, Musik und Dialog, kontrastreich sich ablösend, bieten.
Dies ist zunächst sein Erfolg.

* * *

Aber es bedarf doch schöpferischer musikalischer Kräfte, um das durchzuführen. Es bedarf einer eigenen Melodie, um gerade die Stimmungssphäre, die ihm liegt und die er wählt, mit Musik zu füllen. Der Verzicht auf jede höhere Dramatik ist naturgegeben. Im Ausdruck des Zarten und Liebenswürdigen, im — sagen wir — parfümierten Wohlklang, den er doch als echt empfindet, wird sich seine Erfindungsgabe bewähren. Aber seine Meisterschaft ist von eigenster Prägung in der Art, wie er das Wort in die Musik eingehen läßt. Nie vorher hat ein Italiener das Parlando mit so geringem Einsatz so wirkungsvoll ausgebaut. Wer genau hinhorcht, spürt, daß Puccini an der »Meistersinger«-Rede gereift ist, daß er sie auf das Maß des Italienischen, seiner Oper, gebracht hat. Er läßt das Wort laufen, gibt ihm einen leichten akkordlichen Untergrund, ist aber immer bereit, es voller zu begleiten und in seine Melodie überzuführen. Überall taucht Leitmotivisches auf. Aber das Leitmotiv ist entpsychologisiert, in die Tatsächlichkeit des Theaters einbezogen. Nirgends der Versuch, diesen theatralisch wirksamen Verlauf durch sinfonisches Gewebe zu stören. Dagegen bleibt die Hinneigung zum Chanson nicht ohne harmonische Verführungen. Der Musiker Puccini, von untrüglichem Ohr und von sicherstem Handgelenk, hat gewiß nicht den Neuerungstrieb des Bahnbrechers. Aber er verwertet, was der Impressionismus an neuem Klang bringt, für sich, im Sinne seines Theaters. Für das Mondäne, für das Pikante, für alle Zartheiten und Zärtlichkeiten in seiner gesellschaftlichen Welt ist er bereit, das System der Ganztonfolgen anzunehmen. Wie er's tut, das ist seine Kunst. Da sie sich innerhalb der von ihm selbst gezogenen Grenzen abspielt, muß der Gebrauch auch des Ungewohnten stereotyp und Anreiz zur Nachahmung für Minderbegabte, aber Anspruchsvollere werden.
Denn die Meisterschaft eines Puccini, der sich nie unlösbare Probleme stellt, bleibt uns doch auch wahre Kabinettstücke nicht schuldig. Der Unpolyphoniker Puccini, der in der Miniatur selig ist, kann nicht nur, wenn es sein Ziel fordert, ein Fugato seiner Art hinstellen, wie etwa am Anfang der Butterfly. Er gibt uns im zweiten Manon-Akt reizenden Nachhall der Madrigalherrlichkeit, er baut sein erstes Tosca-Finale über einem stolzen Orgelpunkt. Und es lassen sich Beispiele genug für diese unweigerliche Sicherheit der Hand anführen, die der Zielsicherheit des Blickes entspricht. Der Musiker konnte, was der Theatraliker wollte. Er schrieb nicht Partituren für das Auge: er hörte seine Musik innerlich genau so, wie sie später erklang. Nirgends ein trübender Nebel. Sparsamkeit in der Verwendung des Orchesters, das der Stimme nicht gefährlich werden, sondern sie nur stützen darf, und doch

höchste Klangausnützung. Sein Unisono von Streichern mit der Melodie des Sängers bis in die letzten Steigerungen mag auf die Dauer eine heftige Reaktion im Zuhörer hervorrufen: es ist ebensosehr aus der Naivität eines echten Theatralikers erwachsen wie aus dem Gefühl für die Stimme, die sich auf solchem Grunde ungehemmt ausleben darf.

Aber er stand auch im Dienste der Poesie. Puccini war, als Italiener, gewiß kein Romantiker in unserem Sinne, wenn er auch in seinem so kennzeichnenden »Villi« Miene machte, den Spuren deutscher Romantik zu folgen. Die kleinen Frauen, die er liebte, verklärte er so, daß der höhere, aber nicht schöpferische Mensch den Widerspruch zwischen dem Subjekt und seiner Behandlung vom Standpunkt der Vernunft aus leicht als peinlich empfindet. Und doch: in Manon, in Mimi sind Typen geprägt. In »Manon« hat Puccini sich von der Poesie der Gestalt, wie er sie sah, so fangen lassen, daß er sich mit ihr sogar in die amerikanische Wüste verlor und sein Geschöpf in einer Lyrik veratmen ließ, die ihn in Nachteil gegenüber Massenet brachte. Noch in »Tosca« rettet sich die Poesie Puccinis in den dritten Akt, wo das aufdämmernde Rom den Stimmungsmusiker auf der Höhe zeigt. In der sehr amerikanischen »Butterfly«, deren Trippeln noch ein japanisiertes Italienisch ist, wird das Urmotiv, das ihn zur Komposition dieser Oper führte, durch die zarte Behandlung der Heldin entschuldigt. Und Puccini erreicht es, daß die Illusion bei denen, an die er sich wendet, vollkommen ist. Auch ihr Schicksal hat ganze Tränenbäche gekostet. Die stumme wartende Butterfly mit jenem beharrlichen Sordino des Orchesters aber ist ein Einfall, der selbst für Banalität und Scheintragik entschädigt. Und wenn Puccini gar kalifornische Filmdramatik in neuimpressionistisch schillernde Musik zu übertragen sucht, dann noch bekennt er sich in einem Lied vom Heimweh. Immer wieder versöhnt er dadurch, daß er an dem veristischen Knalleffekt scheitert.

Ihn als Führer des Verismo zu verleumden, den er mit Mascagni, Leoncavallo und selbst Umberto Giordano weit hinter sich gelassen hat, ist wahrhaftig gegen alle Wahrheit.

Aber auch nach eigenem Gefühl hatte sich Puccini zu weit von seiner wahren Natur entfernt. An Brutalitäten hatte er vorbei komponiert, sie durch sich selbst wirken lassen. Er blieb der Kleindichter der »Manon« und der »Bohème«. Doch es sprach zu ihm auch, je reifer er wurde, das Beispiel Verdis. Während Leben und Schaffen durch das Mondäne bestimmt schienen, der Stammgast des Café Biffi in Mailand mit dem Städtischen verknüpft war, hatte doch der Villenbewohner von Torre del Lago und Viareggio die Verbundenheit mit dem heimatlichen Grund und Boden bewahrt. Puccini lebte in der Natur, nicht als tätiger Ackerbauer wie Verdi, aber doch so weit, als es das zum Betrieb entwickelte neue Italien zuließ.

Und Puccini reihte an seine Erfolgsopern seinen »Falstaff«: den »Gianni Schicchi«. Gewiß ist dieser ernste Spaß nur das letzte Stück von drei Ein-

aktern, die ein künstlerisches Gesamtbekenntnis bedeuten sollen. Aber auch, so sehr sich Puccini dagegen sträubte und so sehr er »Suora Angelica« liebte, das wirksamste und überraschendste. Denn die Einmotivik als technisches Baumittel hat wohl kaum je eine so durchgehende und befriedigende Auswertung gefunden. Über einem Stück Volksleben fällt der Vorhang.
Es sollte noch »Turandot« nach Gozzi kommen, von dem mir Puccini viel erzählte. Mühevoll gearbeitet und, fern von »Butterfly«, mit dem vollen Einsatz des Künstlertums, im Sinne Puccinis, geschaffen. Und wohl in allen diesen Jahren nicht ganz zu Ende geführt.

* * *

So hatte er unbeirrt der traditionellen Oper gedient und sie nach seinen Kräften, nach seiner Eigenart gefördert. Dies in einer Zeit, wo der Glaube an die Oper erschüttert war, und wo alle jungen Musiker Italiens mit verfeinertem Geist, aber geschwächter Sinnlichkeit über Strauß, Debussy, Strawinskij, je nachdem, vom sogenannten Opernkitsch nach anderen Ufern strebten. Ein neues Rinascimento wird gesucht. Ein Pizzetti will das italienische Musikdrama schaffen. Puccini, ein Musiker immerhin von Sinnlichkeit, blieb er selbst und stieg, so weit er steigen konnte. Als Retter der Oper wirkte er auf komponierende Zeitgenossen. Als Meister wurde er schließlich überall geehrt. Italien hat Grund, um ihn zu trauern. Die Sänger, darum auch die Opernhäuser werden noch lange auf ihn angewiesen sein. Er hat das große Meisterstück vollbracht, eine altersschwache Gattung für Jahrzehnte galvanisiert zu haben. Er hat die Oper des Alltags geschaffen.
Nur mit dem Verschwinden einer gewissen sozialen Schicht werden auch seine Opern schwinden.

GABRIEL FAURÉ †

13. MAI 1845 BIS 4. NOVEMBER 1924

VON

ANDRÉ CŒUROY-PARIS

(ÜBERSETZT VON RITA BOETTICHER)

Der Nichtfranzose kann schwer ermessen, was Fauré dem Empfinden und der Musik Frankreichs bedeutet. Er war unser größter Musiker; wenn auch zweifellos nicht der kraftvollste, so doch derjenige, der am besten den Geist Racines, die Grundlage unserer Kultur, repräsentierte. Seine souveräne Reinheit, sein verfeinerter Sensualismus, seine Persönlichkeit, die tiefer war, als es den Anschein hatte, sein Freisein von jedem Dogma haben dennoch nicht vermocht, ihm die Gunst jenseits unserer Grenzpfähle zu

erobern. Seine Werke wußten in den französischen Komponisten mindestens 20 Jahre vor Debussy mystische Schauer zu erwecken. Ihm verdankt unsere moderne Musik ihre bezwingende Lieblichkeit, ihre irisierenden Spiegelungen und ihre schimmernde Durchsichtigkeit. Der Impressionismus hätte ohne seine Urheberschaft sicherlich nicht entstehen können, und die Entwicklung der zeitgenössischen französischen Musik ist ohne ihn nicht denkbar: Gabriel Fauré war ihr erster und ohne in den Vordergrund zu treten stets ihr beständigster Förderer.

Man weiß, wie es um die französische Musik vor 50 Jahren stand. Berlioz entschwand soeben und mit ihm die gesamte Ästhetik des gesteigerten Romantismus, die allerdings, so viele Gefahren sie auch barg, immerhin einen Bestandteil des künstlerischen Gewissens darstellte. Die Erinnerung an unsere Musiker der Renaissance, an unsere Clavecinspieler war verloren gegangen. Meyerbeers Eklektizismus gewann neben der Trockenheit Auberts und der Langweiligkeit Halévys. Der geniale und ungleiche Bizet erlosch wie ein glänzender Meteor. Saint-Saëns hatte mit unersättlicher Neugierde alle Bezirke der Musikgeschichte durchstreift und erstarrte seit den achtziger Jahren in einem mumienhaften Neuklassizismus. César Franck kehrte zur Beethovenschen Tradition zurück und während er die Aufmerksamkeit unserer Musiker auf die breiten, großangelegten Formen zurückführte, brachte er sie dennoch davon ab, ihrem natürlichen Hange zu folgen.

Diejenigen, die sie bewogen, ihm wieder nachzugeben, waren Gounod, Chabrier und Fauré. Der raffinierte und intelligente Gounod, dessen Leichtigkeit niemals gemein wurde, hielt ungefähr 20 Jahre lang die Tradition des Sensualismus in der französischen Musik aufrecht. Sein Genie konnte jedoch nicht ganz der Anlehnung entbehren und Mendelssohns Pinselstrich findet sich auf seiner Palette. Auch Chabrier, so originell auch gewisse Saiten seines Geistes, seine impulsive Lebhaftigkeit sein mochten, war außerstande, seine Kunst unvermischt zu erhalten: der Wagnerische Einfluß lastete zu schwer auf ihm. Von diesen drei Erneuerern war Fauré der reinste, überlegendste und taktvollste. Als Erster tritt er wieder in die Fußstapfen des echten Couperin, und die Sinnlichkeit seiner Kunst wird durch eine natürliche Keuschheit gemildert, sein traditioneller Sensualismus durch Anstand geläutert. Er schuf nicht unmittelbar Debussys Kunst, aber er gestattete ihm, in einer Schwesteratmosphäre zu entstehen, so daß er, der geistige Vater der Musikergeneration aus den neunziger Jahren, sich heute den Jüngsten als ihr wahrhafter Ahne offenbart: was diese in zahlreichen Artikeln bei Gelegenheit seiner Totenfeier öffentlich ausgesprochen haben. (Ich denke da besonders an George Auric.) Unsere jungen Musiker haben begriffen, daß gerade Fauré in der Kunst das Musterbeispiel gibt, das jeder von ihnen nach seiner Art zu erreichen trachtet. Die »entäußerte Kunst« (»art dépouillé)«, auf die sie sich heute berufen und die sie je nach ihrem Temperament verkörpern

(Auric mit »Les Fâcheux«, Poulenc mit »Les Biches«, um nur diese beiden jüngsten und typischsten Beispiele zu erwähnen) — ist die Frucht der großen Saat, die Fauré ausgestreut hat.

* * *

Seltenes Schicksal eines *französischen* Musikers: Gabriel Urbain Fauré war der Sohn eines Universitätsmitglieds. Sein Vater war Oberinspektor in Pamiers (Ariège), wo Fauré geboren wurde, dann Direktor des Seminars in Foix. Dieser Abstammung verdankte der Musiker seine Verachtung weltlichen Ehrgeizes und menschlicher Eitelkeiten, den Sinn für Kultur und innere Ruhe. Kaum neunjährig lieferte der Knabe Proben seiner musikalischen Begabung und wurde auf die Kirchenmusikschule Niedermeyers geschickt, dem heute zu Unrecht vergessenen Komponisten des »Lac« von Lamartine, der einige Jahre vorher diese Schule in Paris gegründet hatte. Niedermeyer ließ ihm eine kostenlose Ausbildung zuteil werden, und Fauré studierte Komposition unter seiner Leitung sowie bei Professor Dietsch aus Dijon, Kapellmeister der Oper und Rivale Wagners (man erinnert sich, daß Dietsch einen »Fliegenden Holländer« komponierte, um bei der Opéra den Wagners auszustechen), besonders aber bei Camille Saint-Saëns. Von 1854 bis 1865 während der Dauer seines Aufenthaltes auf der Schule erwarb sich Fauré zahlreiche Preise: für Klavier, Orgel, Harmonie und Komposition. Im Januar 1866 erhielt er das Amt eines Organisten an der Saint Sauveur-Kirche zu Rennes in der Bretagne, wo er vier Jahre blieb. Im März 1870 wurde er Hilfsorganist an der Pariser Kirche Notre Dame de Clignancourt, um dann in die Schule Niedermeyers diesmal als Lehrer zurückzukehren. Sein erster Schüler war André Messager. Zu gleicher Zeit übertrug man ihm das Amt des Organisten von Saint Honoré d'Eylau, kurz darauf wurde er Hauptorganist von Saint Sulpice, blieb es drei Jahre, um dann schließlich, 1877, als Nachfolger Théodore Dubois Kapellmeister der Madeleine zu werden. Von da ab fließt sein Leben in ruhiger Sammlung dahin und nach und nach öffnen sich ihm ohne Lärm und Gewalt die Tore des Ruhmes. 1883 heiratete er die Tochter des Bildhauers Frémiet (einer seiner Söhne Philippe Fauré-Frémiet ist dramatischer Schriftsteller). Im Jahre 1885 trug er mit seinen Werken für Kammermusik den Prix-Chartier davon, den die Akademie der Künste austeilte. 1892 ersetzte er Ernest Guiraud als Inspektor der Akademie der Künste und Massenet im Jahre 1896 als Professor für Komposition, Kontrapunkt und Kunst der Fuge am Konservatorium. Im selben Jahre erhielt er das Amt an der großen Orgel der Madeleine. Nach Theodore Dubois wurde er 1905 Direktor des Konservatoriums und 1909 Mitglied des »Institut«, auf Ernest Reyer folgend. Kommandant der Ehrenlegion wurde er am 30. Dezember 1910. Im August 1920 zog er sich von seiner Tätigkeit als Direktor des Konservatoriums zurück und erhielt das Grand-Croix. Eine ergreifende nationale Huldigung bereitete

ihm die Regierung in der Sorbonne im Juni 1922. Lange Zeit war er Mitarbeiter am Figaro als Musikkritiker und Vorsitzender der S.M.I. (Société Musicale Indépendante), die im Jahre 1909 gegründet worden war.

* * *

Als ich einige Wochen nach dieser Nationalfeier zu ihm ging, um ihm den Sonderdruck der Revue Musicale zu überbringen, der ausschließlich seinem Werk gewidmet war und sieben ungedruckte Klavierstücke enthielt, die sieben seiner besten Schüler auf die Buchstaben seines Namens F. A. U. R. E. komponiert hatten, sagte er zu mir: »Sie fangen schon an, meine Leichenrede zu halten!« Und auf meine abwehrende Geste fügte er hinzu: »Ich denke seit langer Zeit an den Tod — — — aber immer mit Heiterkeit.«

Diese Heiterkeit durchleuchtete sein ganzes Leben, sein ganzes Werk. Seine Seele erfüllte eine heitere, schöne Musik und sie war mit 80 Jahren jung wie am ersten Tage. Nach einem halben Jahrhundert wirken die erste Sonate für Violine und Klavier, das erste Quartett für Klavier und Streichinstrumente (in c-moll), als wären sie gestern geschrieben. In ihnen pulsiert die Lebendigkeit des Herzens, die den menschlichen Atem überlebt und jene Wärme, die in der Hülle des von akademischen Ehren und Ruhm überhäuften Weisen den Charme des Knaben bewahrt. Fauré war ein prophetischer Musiker. Nicht ein überschäumender Prophet, wie Berlioz ihn erträumte, sondern der verborgene Schrittmacher, der auf dem Höhepunkt der Wagnerwelle die Harmonie der Zukunft schuf und 20 Jahre vor Debussy die Satzkunst des neuen Jahrhunderts vorempfand. Im Augenblick, wo die pseudoklassische Symmetrie und die mechanische Handhabung des sinfonischen Gefüges unsere Musik in ihrem eigentlichen Bestand bedrohte, war er es, der unsere alten musikalischen Alexandriner umstieß und sie den ungeschriebenen Gesetzen der schönen Linie, der harmonischen Bewegung unterwarf. Man gab ihm den Beinamen »der Bolschewik« und das Wort paßt, wenn man mit der Vorstellung, daß er überlebte Formeln unbarmherzig zerstört, gleichzeitig diejenige verbindet, daß er fruchtbarste Erneuerung brachte. Neben Wagner, neben Franck vernichtete er schweigend die hohle Phrase. Verlaine fand in ihm den Interpreten, den er sich wünschte.

Die Persönlichkeit Faurés war schon zu Beginn seiner kompositorischen Laufbahn in seinen Liedern vollkommen ausgeprägt und nur mit Erstaunen lesen wir das Datum der ersten: 1865! Allerdings findet man in ihnen noch einen gewissen Zwang. Die poetischen Schilderungen von Leconte de Lisle, von Victor Hugo, von Théophile Gautier, die sie vertonen, enthielten allzu greifbare Visionen für sein fein abgetöntes Empfinden. Dann aber entdeckt er Verlaine. Seine Musik belebt sich, nimmt Glut und Wärme an. Den »Clair de Lune«, »La Bonne Chanson« taucht er in eine Atmosphäre feinster Zurückhaltung, die das Gedicht nicht ertränkt. Sie sucht nicht Bilder, Visionen,

Formen; sie ist nichts als Empfindung und Beseelung; der Poesie des Wortes paart sich die der Musik. Aber Verlaine ist nicht der einzige, der ihn inspirierte. »Le Secret«, eines seiner schönsten Lieder, hat als Text ein Gedicht von Armand Silvestre (1882). »Le Parfum impérissable«, »Prison«, »Soir«, »La Chanson d'Eve«, »Mirages«, »L'Horizon chimérique« sind Edelsteine, die seinen Weg zieren (»L'horizon chimérique« wurde 1922 geschrieben) und die dem französischen Lied (neben Gounod und Duparc) an der Seite des deutsch-österreichischen Liedes einen Platz erobern. In diesen Melodien gibt Fauré die Quintessenz seines Genies. Ohne Gewalt, ohne Aufdringlichkeit haben sie nach und nach die Salonromanzen verdrängt, nicht zum geringsten Teil sind sie schuld an der beglückenden Umwandlung, die heute der Geschmack des französischen Publikums zeigt. Gleichwohl ist ihr Wesen zu aristokratisch, um vulgarisiert werden zu können und mehr noch als der populäre Erfolg blüht ihnen die bewegte Bewunderung der Auserwählten.

Dieselbe Huldigung richtet sich an Faurés Gesamtwerk. Seine Musik erfordert ein gewisses Einfühlungsvermögen, besonders seine Theatermusik, die keineswegs das ist, was die Autoren der Tosca oder der Walküre unter »Theater« verstehen. Weit davon entfernt, das »Primitive« oder übersättigte Farben aufzuweisen, besitzt sie eine ergreifende Intensität in den festen Massen der griechischen Legende (ein Griechentum jedoch, das durch die Eigenart des Franzosen wiedergespiegelt wird). Zunächst ist es »Prométhée« (1910), dann »Pénélope« (1913), worin man später eine der vollkommensten Verkörperungen unserer musikalischen Eigenart*) erkennen wird.

Die Orchesterwerke nehmen in dem reichen Schaffen Faurés (ungefähr 130 Werke) den geringeren Raum ein. Keine Sinfonie, kein sinfonisches Tongedicht. In der Atmosphäre des Lieds und der Kammermusik äußert sich Fauré am liebsten. Trotzdem hat er in der Ballade für Klavier und Orchester von 1881 ebenfalls sein Bestes gegeben. Sie ist der »Naissance de Vénus« (1882) und der »Pavane« von 1887 durchaus überlegen (letztere eines der wenigen Stücke, die im Ausland bekannt geworden sind). Aus dem Jahre 1898, d. h. vier Jahre früher als das Werk Debussys, stammt die Orchestersuite »Pelléas et Mélisande«, eine einfache Folge mehrerer Stücke, von denen einige (insbesondere das »Prélude« und das »Molto Adagio«) von auserlesener Schönheit sind. Die Phantasie in G-dur für Klavier und Orchester ist das letzte Orchesterwerk, das er geschrieben hat (1919).

Bis zu seinem letzten Lebenstag komponierte er Kammermusik. Die drei Quartette (das dritte wurde kurz vor seinem Tode beendet), die beiden Quintette, die beiden Sonaten für Violine und Klavier, zwei Sonaten für Cello und Klavier sind ebenso von verfeinerter Phantasie wie von elegischer Sanftmut

*) Man muß noch einige Bühnenmusiken notieren: Für »Caligula« von Alexandre Dumas (1888), für »Shylock«, von Edmond Haraucourt (nach Shakespeare) (1889), für »Le Voile du Bonheur« von Georges Clemenceau (1901).

erfüllt. Keine Klangperversitäten, aber Geschmack, der vielseitigste wie der vollendetste. Die melodischen Linien sind klar erkennbar — war doch Fauré ein Impressionist, der die Zeichnung beherrschte — von einer schlanken Lebendigkeit beseelt, die den Hörer in immer neues Staunen versetzt. Es gibt kaum eine feinsinnigere Überraschung als die Entdeckung eines Scherzos von Fauré. Seine Scherzi muten stets unerwartet an; ein seltenes Lob in der Komposition: sie sind unnachahmlich, da sie eine Empfindung ausdrücken, worin die Phantasie dem Herzen, nicht aber dem Verstande allein entspringt. Was seine Klaviermusik anlangt, so bedeutet sie unseren Gemütern genau dasselbe wie die Chopins mit seinen Nocturnen, Baccarolen, Romanzen, seinen neun Präludien, den »Kurzen Stücken« und seinen vierhändigen Werken: Musterbeispiele intimer Lyrik oder beschwingter Phantasie, derengleichen schwer wiederzufinden ist. Selbst das intensivste Gefühl wird niemals zur Sentimentalität und die Leidenschaft ist gebändigt und zurückgehalten, um der Schönheit zu dienen.

In dem so reichhaltigen, so verschiedenen und dennoch so einheitlichen Werk Faurés ist der Kirchenmusik ein besonderer Platz eingeräumt. Seine liturgischen Gesänge (»O salutaris«, »Salve Regina«, »Ave Maria« usw.) atmen dieselbe Poesie und denselben Stil wie seine profanen Kompositionen. Die »Messe basse« für drei Frauenstimmen und Orgel, intim in der Stimmung, ist als »Franziskanermusik« angesprochen worden. Sie beseelt dieselbe Heiterkeit, die auch sein himmlisches Requiem belebt (1887): dies ist keineswegs ein Ruf der Verzweiflung oder des Schmerzes, sondern der Gesang heiligster Hoffnung, keinesfalls jedoch pantheistisch: in diesem Punkt stimme ich mit meinem Freunde Henry Prunières nicht überein, wenn er in seinem trefflichen Kapitel über die moderne französische Musik in dem jüngst erschienenen Handbuch der Musikgeschichte von Guido Adler dieses Urteil abgibt. Nein, die Eingebung des Requiems, der der Kirchenmusik Faurés überhaupt, entspringt nicht pantheistischem Gemüte: sie ist die eines wahren Gläubigen, denn für den wahren Gläubigen bleibt der Totengesang harmonisch und voller Vertrauen; will er doch weniger das Ende des irdischen Daseins beklagen, als das Erwachen zu himmlischem Leben feiern.

* * *

Gabriel Fauré hat Schüler herangebildet, deren Mehrzahl Meister geworden sind: Maurice Ravel, Florent Schmitt, Charles Koechlin, Louis Aubert, Nadia Boulanger, Roger-Ducasse, Paul Ladmirault, Georges Enesco und man muß feststellen, daß ihrer Schreibweise die Eigenschaften, die der Meister ihnen gab, allen gemeinsam ist: Reinheit, Eleganz, Leichtigkeit und Verfeinerung. Bedenkt man, zu welchem Grade der Vollkommenheit Fauré diese Eigenschaften entwickelte, so wird einem klar, daß sie denen unbegreiflich bleiben, die sich in ihre Atmosphäre nicht einfühlen oder in ihre Tradition nicht hinein-

leben konnten. Vor kurzem durchblätterte ich den dicken Band eines englischen Autors, der, wenn man dem Titel glauben wollte (A Survey of contemporary Music, von Cecil Gray), eine allgemeine Übersicht der zeitgenössischen Musik gibt. Darin schreibt der Verfasser ganze Kapitel über: Strauß, Delius, Elgar, Debussy, Ravel, Strawinskij, Skrjabin, Schönberg, Sibelius, Bartók, Busoni, van Dieren — der Name Fauré jedoch wird nicht einmal angeführt. Und dennoch ist er, wie einer seiner Schüler sagte (Roger-Ducasse), ein tieferer Musiker als Saint-Saëns, vielseitiger als Lalo, impulsiver als d'Indy, klassischer als Debussy, ein vollkommenes Vorbild unserer Kunst, ein Meister der französischen Musik in des Wortes wahrer Bedeutung.

SERGEI LJAPUNOFF

† 9. NOVEMBER 1924

VON

BORIS v. SCHLOEZER-PARIS

Der so plötzlich verschiedene *Sergei Michaelowitsch Ljapunoff* war der letzte Vertreter einer glänzenden, wenn auch inzwischen vollständig zum Abschluß gekommenen Epoche der russischen Musik, einer Epoche des russischen Musiknationalismus und der Volkstümlichkeit der Gruppe »Mogutschaja Kutschka«.

Nach Beendigung des Moskauer Konservatoriums im Jahre 1883 in den Klassen für Komposition und Klavier unter Leitung von N. G. Rubinstein, der sein besonderes Augenmerk auf den talentierten Jüngling richtete, hat Ljapunoff sein Wirken mit Petersburg verknüpft und sogleich Anschluß an den Kreis um Balakireff gefunden, dessen Geist und Richtung er bis zum Ende seines Lebens treu geblieben ist. Die Moskauer Schule, die Schule Tschaikowskijs und Tanejeffs hat auf sein Schöpfertum nicht den geringsten Einfluß ausgeübt; die Moskauer Komponisten zählten damals (und werden selbst heute noch von vielen dazu gerechnet) zu Eklektikern, »Westlern«, während die ursprüngliche russische Tradition, die Tradition Glinkas in den Kreisen um Balakireff, Rimskij-Korssakoff, Cui, Mussorgskij, Borodin gehütet und entwickelt wurde, mit denen auch Ljapunoff sein Wirken auf das engste verbunden hat.

Nach dem Charakter seines Talentes, nach der Art seines musikalischen Denkens näherte sich Ljapunoff am meisten Balakireff; beide hatten den gleichen Geschmack — die Verehrung für Franz Liszt im besonderen und den gleichen Glauben an die rettende westlich-europäische Musiktechnik, sowie ein Hinneigen zu einem gewissen Formalismus im Schaffen.

Ljapunoff verfügte über eine glänzende kompositorische Technik und weitreichende Kenntnisse; er war ein Meister im europäischen Sinne des Wortes. Zwar trug dieses Meistertum einen schulmäßigen, unpersönlichen Charakter: es war nicht das persönliche Meistertum, das hervorgezaubert wird im Verlaufe des eigenen Schaffens und das seinem Wesen nach unmittelbar ist, da es nicht unter ein System allgemeiner Regeln gebracht werden kann. Doch die bis zur Vollendung entwickelte Technik Ljapunoffs hat allen seinen Werken eine besondere kulturelle Prägung, eine Eleganz und Entzückung verliehen, als Ergebnis des Vorzuges, daß der Komponist die Instrumente, für die er schrieb, vollkommen beherrschte.
Der musikalische Nachlaß Ljapunoffs ist umfangreich (72 Werke): zwei Sinfonien, eine sinfonische Ouvertüre, »Abendlied« für Tenor, Chor und Orchester auf einen Text von Chomjakoff, zwei Klavierkonzerte, die »Ukrainische Rhapsodie«, zwölf Konzertetüden, eine Reihe von Klavierstücken und Liedern. Es sind noch die Sammlungen russischer Volkslieder hinzuzufügen, die er im Auftrag der Geographischen Gesellschaft aufgezeichnet hat, sowie die Ausgabe von Werken Glinkas und Dargomyschskijs in neuer, sorgfältig durchgesehener Auflage. Zu den besten Werken Ljapunoffs sind seine Klavierwerke, die beiden Konzerte und Etüden zu rechnen. Der Verstorbene, der zu seiner Zeit ein glänzender Klavierspieler war, kannte sein Klavier gut und liebte es; seine Klavierkompositionen, durch Liszt beeinflußt, klingen wunderbar, ihr Aufbau ist leicht, der melodische Inhalt vornehm.
Groß sind die Verdienste Ljapunoffs auf dem Gebiet der Pädagogik; seit 1910 war er Professor des Petersburger Konservatoriums zuerst in den Klassen für Klavier und später für Theorie und Komposition. Im Jahre 1923 siedelte er nach Paris über. Als der Gedanke auftauchte, in Paris ein russisches Konservatorium zu gründen, wandte man sich an Ljapunoff und fand von seiner Seite volle Unterstützung und die Bereitwilligkeit, dem Unternehmen seine Erfahrung und sein Wissen zu leihen. Sein Tod ist für das junge Unternehmen ein herber Schlag. Der Verstorbene hatte die für einen Pädagogen mit einer bestimmten künstlerischen Weltanschauung so seltene Eigenschaft, dem Schüler seine Anschauungen und seinen Geschmack nicht aufzudrängen, er unterdrückte nicht dessen Individualität, sondern hat stets dahin gestrebt, diese sich frei entwickeln zu lassen.

DAS MUSIKALISCHE HÖREN

VON

LOTTE KALLENBACH-BERLIN

Der Versuch, eine Systematisierung der Probleme des musikalischen Hörens zu geben, beginnt mit der Frage nach dessen natürlichen Grundlagen und nach den Unterschieden zwischen musikalischem und nichtmusikalischem Hören.

Allgemein formuliert, würde diese Frage lauten: Wie unterscheiden sich die gewöhnlichen Sinneswahrnehmungen von den künstlerischen? Die allgemeine Erkenntnistheorie hat die Frage nach dem Unterschied zwischen gewöhnlichem und wissenschaftlichem Denken längst gestellt und zum Teil befriedigend beantwortet. In gleicher Weise muß jetzt endlich einmal auch die Frage gestellt werden: Wie unterscheiden sich einerseits künstlerisches und wissenschaftliches Denken und andererseits künstlerisches und gewöhnliches Denken? Mit der letzten Frage ist das Problem eng verknüpft, das auf die Erkenntnis der seelischen Wurzel der Kunst hindrängt. Ist Kunst etwas Gedachtes?

In allen philosophischen Systemen des 19. Jahrhunderts hat man als Basis der Kunst*) das Gefühl angenommen und eine Reihe von Gefühlsästhetiken verfaßt. Kam man mit den Gefühlserklärungen nicht aus, dann blieb als letzte Instanz der liebe Gott, der die Gnade der Begabung seinen Auserwählten verliehen hat. Der Künstler wurde zu einer Art Übermenschen gemacht.

Verschiedene vollkommen auseinanderstrebende Meinungen über das Wesen irgendeines Gegenstandes sind das untrüglichste Kennzeichen, daß dieser Gegenstand noch nicht erkannt ist. In der Tat weiß man heute ziemlich genau, was Wissenschaft ist, aber das Gebilde Kunst ist schlechthin noch unerkannt.

Alle Erkenntniswege und Methoden, die brauchbare Ergebnisse ermöglichen, sind gut; je schärfer ihre Begriffsbildung ist, desto leichter der Weg zur Klarheit. Die Gefühlsbasis ist von vornherein abzulehnen, da sie keine strenge Diskretion der Begriffe gestattet; denn Gefühl ist alles, d. h. auch nichts. Den Gefühlssymbolismus der Kunst angenommen, so ist es doch einleuchtend, daß damit nicht die Erscheinungsform ihres Wesens erklärt werden kann. Jede Kunst formt irgendein sinnlich gegebenes Material, und für die wissenschaftliche Erkenntnis der Kunst (jede allgemein gültige Erkenntnis kann nur wissenschaftlich sein) kommt es erstens an auf ihr Material und zweitens auf die Art, wie sie dieses Material zur Form gestaltet. Für jedes Kunstwerk läßt sich eine nüchterne logische Faktorenreihe aufstellen, ohne jede Gefahr,

*) Es würde zu weit führen, hier den Beweis bringen zu wollen, daß zwischen Fühlen und Denken kein prinzipieller, sondern ein funktioneller Gegensatz besteht. Es ist dies die Aufgabe einer besonderen erkenntnistheoretischen Arbeit.

durch dieses Verfahren die Deutung des künstlerischen Ausdrucks »mittels der Empfindung« zu vergewaltigen. Jede Kunst hat ihre *τέχνη*, und erkennbar an ihr ist nur diese! Alle auf Gefühl beruhenden Deutungen müssen infolge ihrer Subjektivität für die objektive Erkenntnis abgelehnt werden. Diese Einstellung ist weder materialistisch noch formalistisch, und die folgenden Ausführungen über die wichtigste Voraussetzung der Aufnahme musikalischer Kunstwerke: das musikalische Hören, werden dies zur Genüge erhärten. Auf diesem Gebiet herrscht eine sehr große Unklarheit. Die unerläßliche Bedingung alles musikalischen Hörens gipfelt in der Forderung, Tonvorstellungen in vollkommenster Deutlichkeit in sich wachrufen zu können: das Problem der »klingenden Seele« zu lösen. Jede musikalische Erziehung müßte von der Bildung der Tonvorstellungen ausgehen.*)

Die Gegenständlichkeit jeder Vorstellung beruht auf den Erinnerungsvorstellungen. Beim Sehen irgendeines Dinges erinnere ich mich, daß ich es schon einmal gesehen habe; ich erkenne in ihm ein Bekanntes wieder, z. B. ein Tier, eine Pflanze, einen Menschen, eine Gegend und auf diese Weise alle Dinge der sinnlichen Wahrnehmung, ganz gleich, um welche Sinne es sich dabei handelt. Der Vorgang des Erinnerns bleibt stets für das Wiedererkennen maßgebend. So erkenne ich eine Farbe, z. B. grün, wenn ich sie einmal gesehen habe, immer wieder. Dieser Akt des Wiedererkennens beruht auf der Apperzeptionsfähigkeit unseres Verstandes und nicht auf einem Gefühl, z. B. für die grüne Farbe. Das Gefallen oder die Lustempfindung, die diese Farbe vielleicht auslöst, ist für das Erkennen ein sekundärer, von jedem Individuum verschieden erlebter Zustand.

Das Problem besteht nun darin, wie man die naturgegebene Anlage der praktischen Orientierung durch die Sinne in eine künstlerische Wahrnehmung verwandelt und die Fähigkeit der unmittelbaren Reproduktion der Erinnerungsvorstellungen entwickelt.

Für die Musik zielt das Problem dahin, jeden Ton seinem Charakter und seiner Tonhöhe nach ohne Beeinflussung durch die Klangfarbe eines Instrumentes zu erkennen und, soweit es der Stimmumfang gestattet, unmittelbar reproduzierend zu intonieren. Ist die Fähigkeit des absoluten Hörens eine a priori gegebene, oder kann sie a posteriori erworben werden? Die normale Beschaffenheit des Ohres ist selbstverständlich Voraussetzung.

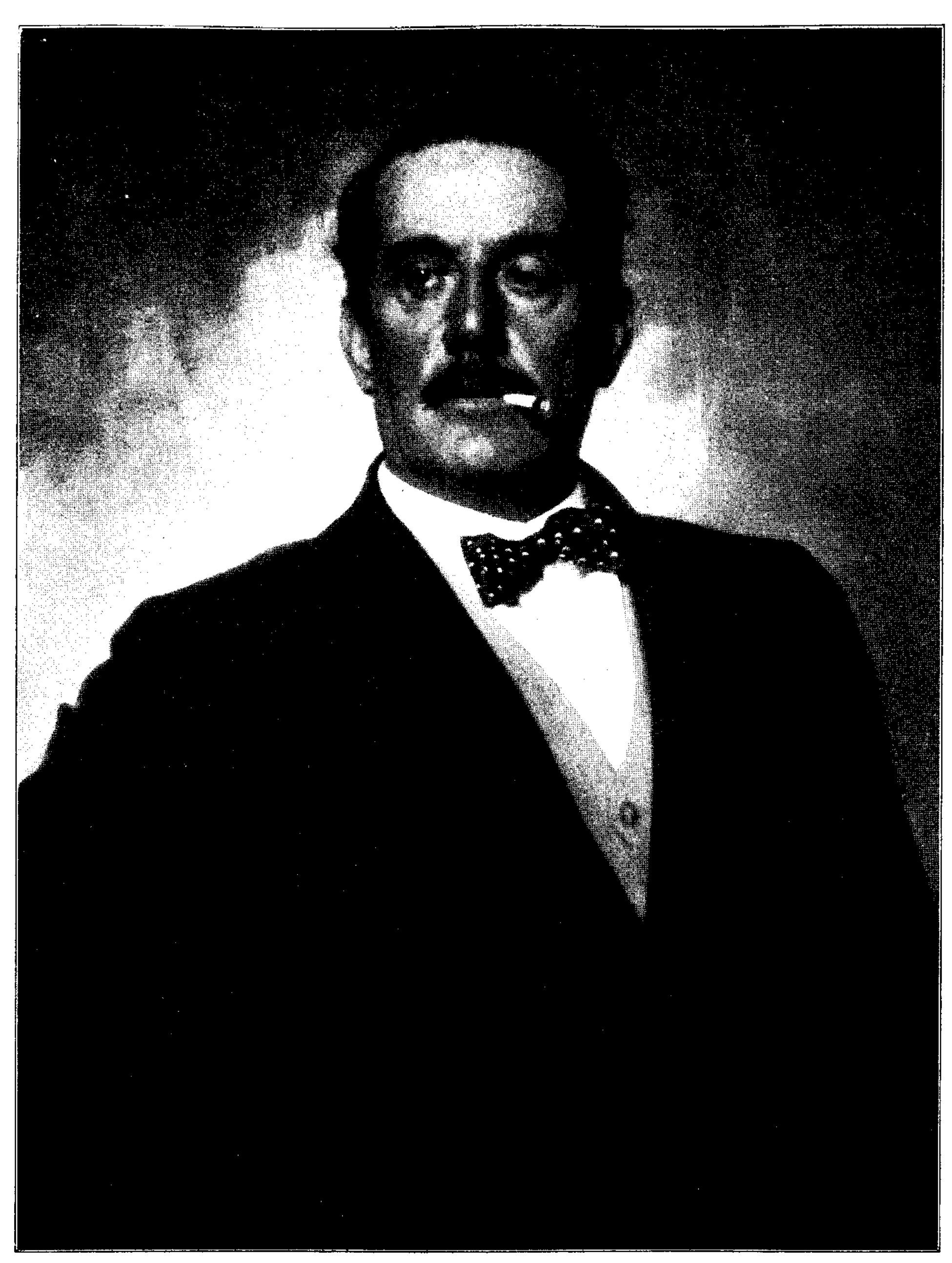
Wie kommt es, daß das normale Auge alle einmal gesehenen Farben wiedererkennen und auch jede vorgestellte Farbe unmittelbar sinnlich darstellen kann? (Farbennuancen würden ungefähr den Klangfärbungen durch die Instrumente entsprechen.) Es wäre gewiß nicht uninteressant, die Schwingungsverhältnisse von Farben und Tönen vergleichend zu untersuchen, um die Ver-

*) Es fehlt eine gründliche historische Darstellung über die Bildung der Tonvorstellungen von den musikalischen Anfängen der Menschen bis heute analog einer wissenschaftlichen Darstellung über die Ursprünge der menschlichen Sprache.



R. Lissner, Berlin, phot.

**Das für Mexiko bestimmte Beethoven-Denkmal
von Theodor v. Gosen-Breslau**



Karl Schenker, Berlin, phot.

Giacomo Puccini
† 29. November 1924

schiedenheit der Reaktion beider Sinne festzustellen. Vielleicht wäre auf diese Weise eine Erklärung möglich für die fast allgemeine »Gehörblindheit« der Menschen dem musikalischen Ton gegenüber. Welches ist die Ursache, daß die meisten Menschen ein absolutes Farbenbewußtsein und nur ganz wenige ein absolutes Tonbewußtsein besitzen? (Das sogenannte relative Hören ist eine sekundäre Sinnesreaktion und wie alles Sekundäre erziehbar.) Warum reagiert das Ohr nicht auf die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung ebenso wie das Auge?

Die einzige Antwort, die man sich denken könnte, müßte davon ausgehen, daß wir auf dem Gebiet der Tonvorstellungen einen systematisierten Komplex von Tönen vorfinden, den wir sozusagen »auswendig« lernen müssen: Ganztöne, Halbtöne und die konstruierten Intervallverhältnisse der Tonleiter und der Temperatur. Dazu kommt noch die Beschränkung auf bestimmte Instrumente. Ein ähnlich starres Sehsystem für die Farben gibt es nicht; man braucht keine Farbenskala auswendig zu lernen. Jeder Maler hat die selbstverständliche Freiheit, Farbtöne nach seinem Farbempfinden zu komponieren. Er selbst ist das Instrument seiner Tonfarben, die er auf der Leinwand sinnlich darstellt. Es gibt nicht zwei Maler, die dasselbe Grün malen, und doch erkennt es der Beschauer stets als Grün. Im Rahmen der allgemeinen Vorstellung »Grün« herrscht die lebendige Freiheit der Empfindungsnuancen. Wie sieht es dagegen mit der Freiheit der Tonvorstellungen aus? Der wichtige Unterschied in der Entstehung des Materials soll hier gleich festgelegt werden: die Farben sind durch natürliche und künstliche Lichtspektren gegeben, und erst von dieser naturgegebenen Tatsache aus setzt das abstrakte Denken ein. Später *entstanden* durch Mischungen verschiedene Farbenkomplexe. Ein natürliches, unmittelbar gegebenes Tonspektrum besitzen wir nicht, das Material dieser Kunst hat der Mensch selbst erdacht, denn am musikalischen Ton ist nur die physikalische Tatsache der Luftschwingungen, die durch irgendeine Bewegung ausgelöst werden, naturgegeben, als wissenschaftliche Erkenntnis das Gesetz der Obertonreihen und als einziges Naturinstrument die menschliche Kehle.

Die Schwingung formt sich, sobald sie hörbar wird, zum Ton von der untersten Grenze ihrer Wahrnehmbarkeit bis zur obersten, wo diese wieder aufhört. Wir zählen von 16000 bis 40000 wahrnehmbare Schwingungen. Alle Tonunterschiede beruhen somit auf den zahlenmäßig festgestellten Schwingungsunterschieden. Durch verschiedene Fixierung der Schwingungszahl entsteht das Kulturprodukt »Ton« und wird mathematisch formuliert durch das Zählen der Schwingungen in der Zeiteinheit einer Sekunde. Die Dimension eines Tones ist gegeben durch Höhe und Tiefe, und seine lebendige Natur ist eben die Beweglichkeit von der Tiefe zur Höhe. Das philosophische Kriterium seiner Wirklichkeit ist die Zeitlichkeit seines Ablaufes.

In diesem natürlichen Material hat man analytisch das Tonspektrum, d. h. die Obertonreihen, gefunden, deren Freiheit man sofort einem System zuliebe

unterbunden hat. Das fundamentale Gesetz der Oktave wurde von allen Systemen geachtet, nur der Elastizität der lebendigen Tonbewegung innerhalb der Oktave wurde kein freier Spielraum gelassen. Mit vollem Recht kann man aus einem Material das ausscheiden, was für die Kunstgestaltung unbrauchbar ist, und nur von der Brauchbarkeit allein darf ein freies System ausgehen, es darf nicht zum Prokrustesbett werden, dem zuliebe etwas Lebendiges abgeschnitten wird. Systeme dürfen daher den Rahmen eines reinen Denkvorganges nicht überschreiten.

Das ist der wichtigste Unterschied zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Denken, daß beim künstlerischen Denken der Relationsfaktor der lebendigen Empfindung hinzukommt, der in keinem System Platz finden kann.

Nehmen wir ähnlich wie bei der Farbe »Grün« den Tonraum eines Tones an, z. B. den des eingestrichenen »a«, so ist jede Freiheit der Intonation beschnitten, es muß ein »a« intoniert werden, das 440 Schwingungen hat, während der Raum eines Tones durch alle seine Komponenten gegeben ist, von deren Formung die Lebendigkeit der Tonbildung abhängt. Dieses starre System mußte zu einer Knebelung der Hörfreiheit führen und eine Impotenz des Hörens zeugen, die eine lebendige Freiheit von vornherein ausschließt. Gedankenfreiheit ist heute längst ein banales Postulat geworden, nur auf musikalischem Gebiet macht man sie durch die Unfreiheit und Unlebendigkeit des Hörens unmöglich und hemmt die musikalische Schöpferkraft des unverbildeten Menschen, die er aus der Lebendigkeit seines unmittelbaren Hörens gewinnen könnte.

Würde das Ohr auf dem Wege des Experiments nachweisbar die Fähigkeit besitzen, Tonunterschiede von einer Schwingung zu unterscheiden, dann erst könnte man mit der wissenschaftlichen Prüfung des Tonmaterials auf seine künstlerische Brauchbarkeit hin beginnen, um einer musikalischen Kunst der Zukunft den Weg zu bereiten.

Da der Ton durch eine Hörabstraktion zustande kommt, *so unterscheidet sich das musikalische Hören vom nichtmusikalischen durch die bewußt konzentrierte Abstraktionsfähigkeit des Hörers.*

Das musikalische Ohr nimmt bewußt Tonhöhen und Schwingungsunterschiede auf, und aus dieser Bewußtheit der absoluten Tonhöhe kommt die Fähigkeit, die Tonhöhe zum Zwecke der Tonteilung beliebig zu fixieren, um auf diese Weise die Tonfarben zu variieren.

Das Hören eines Einzeltones ist überhaupt eine Folge der Abstraktionsfähigkeit, denn in Wirklichkeit hört man in einem angeschlagenen Ton seine Obertonreihen mit (wie weit man sie mit dem freien Ohr verfolgen kann, hängt ab von der Empfindlichkeit des Ohres und der Beschaffenheit des Instrumentes, das den Ton erzeugt).

Die gegebene Tonwirklichkeit ist der Klang und die Abstraktion von dieser Wirklichkeit der Einzelton.

Aus den vorangegangenen Betrachtungen ist also zu ersehen, daß die strengste Gesetzmäßigkeit des abstrakten Denkens für die Erfassung des musikalischen Materials Bedingung ist. Die sinnliche Wahrnehmung allein reicht nicht aus. Wie weit die Tonabstraktionen ihrerseits nun wieder Einfluß auf die Klangwirklichkeit nehmen, unterliegt dem seelischen Kausalgesetz jeder Kultur, Mittel zu Zwecken umzuformen.

Die bisherige Auswahl des Materials verbot die volle Ausnützung der Obertonreihen, und doch ist ein musikalisches Kunstwerk akustisch nichts anderes als ein Versuch, das aus einem Punkt: Ton, Klang, Thema Zerstreute durch die mannigfaltigsten Strahlenbrechungen wieder in einem Punkt zu sammeln. Rein tonlich ausgedrückt schlummert in einer Oktave, z. B. zwischen »c und c_1« eine ganze große Tonwelt, von intensivstem Leben erfüllt, die ihre Tonstrahlen so lange im Raume spielen lassen kann, bis die Identität »c_1« sie wieder auffängt. Die Probleme der Konsonanz und Dissonanz sind auch nur von den Verhältnissen der Obertonreihen aus zu lösen. Jedenfalls ist die Reibung durch die Obertonreihen ebenso gegeben und natürlich wie die reine Konsonanz der Oktave. Es wirkt sich hier auf musikalischem Gebiet das Prinzip der philosophischen Identität aus: $A = A$, d. h. musikalisch gedeutet: nur bei Gleichheit zweier Töne ist eine vollkommene Konsonanz möglich.*) Jede Abweichung von der Gleichheit bedingt schon eine Reibung, *hier setzt der kämpfende Ausgleich mit dem Material ein*, und jede musikalische Tongestaltung versucht die Reibung auszugleichen, um einen einheitlichen Tonausdruck zu finden. Man fing selbstverständlich instinktiv ganz logisch an mit den geringsten Abweichungen von der Konsonanz, fand so die Quinte, Quarte, entdeckte die Obertonreihen und fand endlich das System der Tonalität, indem man die mathematisch am leichtesten zu formulierenden Intervalle zuerst berücksichtigte und die sogenannte Dissonanz, da sie mathematisch schwieriger zu formulieren war, als selbständigen Ausdruck dem Gesetz der Auflösung zuliebe einschränkte und nur die Dissonanzen gelten ließ, die leicht aufzulösen waren.

Ein neues System der Materialgestaltung ist die Atonalität. Sie geht ebenso wie die Tonalität von den Obertonreihen aus. Beide unterscheiden sich nur durch ihre verschiedene Lagerung der Tonzentren.

Die Tonalität fixiert einen Klang als Zentrum, um den sie die Bewegung kreisen und zum Ausgangspunkt wiederkehren läßt. Atonalität läßt jeden Klang der zwölfstufigen Leiter zum Zentrum seiner eigenen Harmonienwelt werden, sie bildet ein rein punktuelles System. Der bindenden Gesetzmäßigkeit der Tonalität gegenüber konstituiert sie eine Art Liberalität, aber nicht

*) Vollkommen klar und widerspruchslos ist die Annahme einer Konsonanz nur möglich als Denkfiktion, ebenso wie das Prinzip der Identität nur Denkfiktion ist. In der realisierten Wirklichkeit gibt es keine Gleichheiten, denn die Oktave c_1 hat doppelt soviel Schwingungen als c; konsoniert sie also in Wirklichkeit?

die souveräne Freiheit. *Josef Matthias Hauer**) ist ihr praktischer und theoretischer Verfechter, *Schönberg* aus seinem unendlich fein differenzierten Klangempfinden heraus ein genialer Erfühler ihres Prinzips.

Beide Systeme führten zur einfachsten Art der Melodiebildung, nämlich zur Übertragung der durch die Obertöne gegebenen akkordischen Vertikale auf die Horizontale. Während die Melodiebildung der Tonalität graphisch sich durch eine Bogenlinie ausdrücken läßt (s. Fig. A) und das Gesetz der Grund-

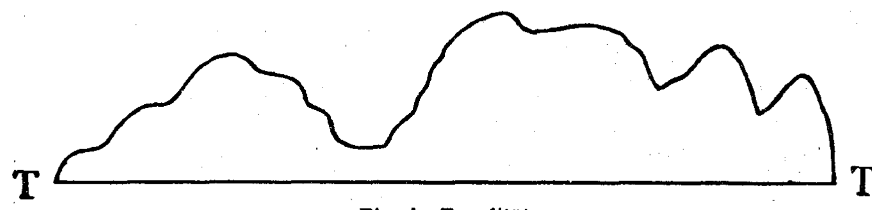


Fig. A. Tonalität.

linie einhält, durchschneidet die Atonalität in kleinen oder größeren Kreisen die Grundlinie, manchmal keimhaft konzentrisch sich erweiternd, aber immer um die jeweilige Ruhelage kreisend (s. Fig. B).

Zusammenfassend könnte man sagen, daß bis jetzt im wesentlichen vertikal gedacht worden ist und die Horizontale oder das Melos nur Projektion der Tiefen- auf die Längendimension war. Der Weg, den Klangkörper immer mehr zu vertiefen, bleibt ja frei, aber melodisch bedeutete diese Art in ihrer letzten Konsequenz eine Verflachung des Klangkörpers.

Die zweite völlig unausgenützte Möglichkeit für die Bildung eines neuen Melos bleibt offen: *rein horizontal zu denken, die Vertikalprojektion völlig auszuschalten und die Harmonie nur als Stützpunkt zu verwenden, als Pfeiler, über die sich Bogen spannen* (s. Fig. C).

Diese frei sich entwickelnde selbständige Horizontale wird der Lebendigkeit der Tonbildung freien Spielraum geben, aber ihre Voraussetzung ist die *Beweglichkeit des Hörens*, sie wird weniger konstruktiv sein und einen seelischen Ausdruck der Kunst wirklich auslösen. Diesen Weg sucht am konsequentesten *Alois Hábà*.

Zum Schluß soll noch darauf hingewiesen werden, daß der Zweck dieser das musikphilosophische Gebiet stark streifenden Ausführungen nur der sein soll,

*) Hauer müßte sich über die Quellen klar werden, aus denen er seine musikalisch-geistige Weltanschauung schöpft. Er ist eine Art von Eklektiker: griechisches Ethos und östliche Seelenformen mischen sich in seinem Geiste, er greift auf das Ethos der Griechen zurück und versucht, es ähnlich für unsere Tonarten aufzustellen. Als mathematischer Theoretiker greift er auf das punktuelle Weltbild des Euklid zurück unter fast völliger Negation des nacheuklidischen bewegten Weltbildes der späteren europäischen Denker, das bis zur Erkenntnis der Relativität aller Bewegungsformen (und in übertragenem Sinne aller seelischen Formen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft) geführt hat. Daß Hauer Musik und Geist gleichsetzt, ist eine Tat, die man achten muß, ebenso wie sein Ringen um die geistige Formulierung seiner inneren Vorstellungen. Im Willen zur Tat ist er aufrichtig, auch wenn er noch keine exakten Begriffe gebildet hat, aber er fühlt das Bedürfnis, daß man sie bilden müsse.

auf Probleme hinzuweisen, die nur die musikalische Kunst und Theorie wirklich lösen können. Experimentelle wissenschaftliche Untersuchungen und schöpferische Kombinationen können allein die angedeuteten Möglichkeiten verifizieren. Man muß in jedem Kunstwerk das Formprinzip erkennen, das

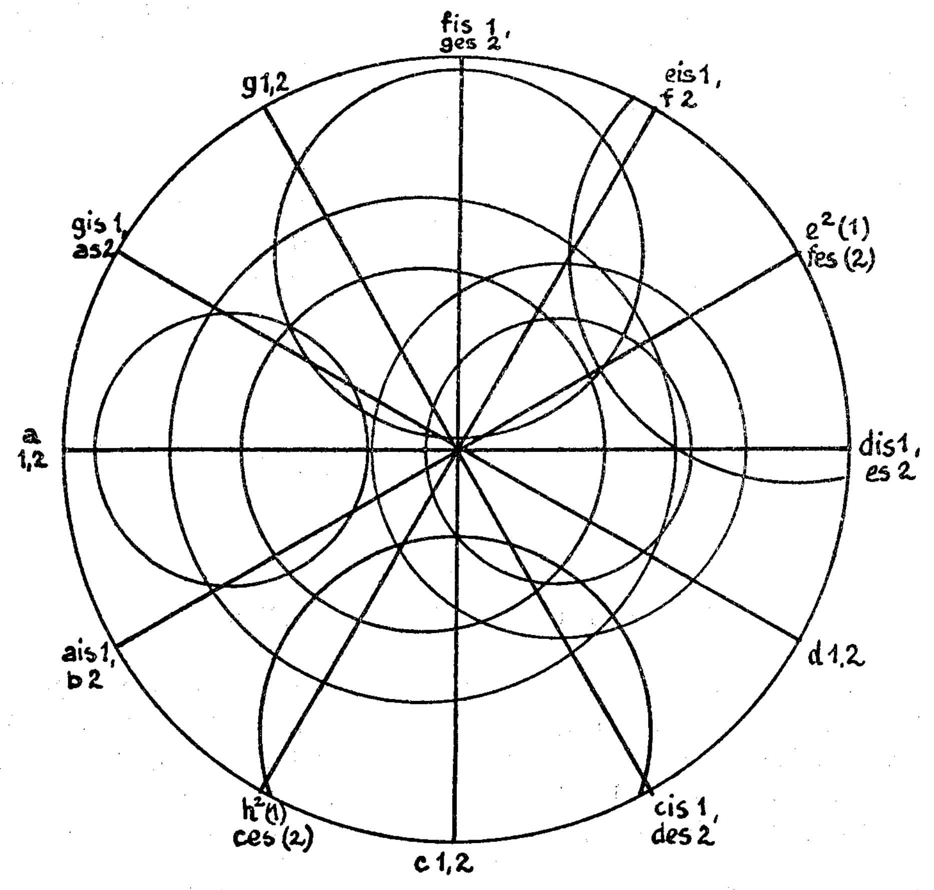


Fig. B. An den Schnittflächen der Innenkreise und der Tonstrahlen hat man sich die Melodiebildung unter freier Gestaltung der Reihenfolge der einzelnen Töne zu denken.

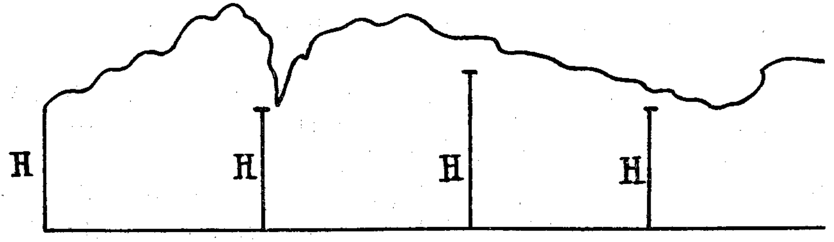


Fig. C. Melodiebildung in der Horizontale gedacht. Harmonische Stützpunkte der Melodie finden ihre Grundlinie, ohne die Melodiebildung von der Grundlinie abhängig zu machen, wie in der Tonalität.

der Schöpfer zugrunde legt. Dies ist ungeheuer schwer; die vollkommenste Kenntnis und Vorstellbarkeit des ganzen Tonmaterials muß für den Erkennenden die Grundlage bilden, von der aus er die Schöpfung erschaut. Daß heute die schöpferischen Musiker anfangen, sich eingehend mit der Theorie ihrer Kunst zu beschäftigen, ist ein großer Fortschritt, denn sie kennen am besten ihr Material, und die wertvollsten Anregungen zu musiktheoretischen Untersuchungen sind immer von den schöpferischen Musikern ausgegangen. Sie allein besitzen die Gabe synthetischen Denkens und können verhüten, daß eine zu weitgehende Analyse die Klarheit über das Kunstwerk wieder verdunkelt. Sie sind die Medien der lebendigen Relationen und die Träger der höchsten Bewußtheit, die die schöpferische Tätigkeit der Kunst von ihnen ebenso fordert wie vom objektivsten Wissenschaftler, dessen schöpferische Denktätigkeit sich auf die fernsten, noch unrealisierten Objekte richtet.

EINE NEUE ORGEL FÜR BYZANTINISCHE MUSIK

VON

J. K. v. HOESSLIN-MÜNCHEN

Käme jemand und erzählte uns, daß es eine Sprache in der Welt gibt, deren Alphabet nicht nur aus 26 Buchstaben besteht, sondern aus Hunderten von solchen, so würden wir natürlich erstaunt sein, aber wir würden kaum dies als etwas Unmögliches ansehen. Zwischen den Konsonantlauten b und p, zwischen a, ä, e, ö usw. müßten dann ganz feine Übergänge vorhanden sein, die wir zwar nicht zu unterscheiden und nicht sprachlich hervorzubringen vermögen, weswegen wir auch nur 26 Buchstaben im Alphabet haben, die aber jenes Volk, das den reicheren Lautschatz etwa besitzen sollte, infolge einer Verfeinerung des Gehörs und einer komplizierteren Konstruktion seiner Sprechwerkzeuge, sowohl zu hören als hervorzubringen imstande sein müßte.

In der gleichen Lage, in der wir wären, wenn wir von einem solchen Volk und seiner lautreicheren Sprache hörten, ist der Uneingeweihte angesichts der byzantinischen, d. h. neugriechischen Musik.

Sowohl die byzantinische Kirchenmusik, als die des neugriechischen Volksliedes besitzt nicht ganze und halbe Töne, nicht zwölf Elementartöne in der Oktave, wie die temperierte Tonleiter, nicht einmal nur große und kleine ganze Sekunden, wie die des physikalischen, abendländischen Tonsystems,

sondern weit mehr. Den Kennern des griechischen Volksliedes und der griechischen Kirchenmusik war dies längst bekannt. Aber weder eine systematisch und methodisch aufgebaute, das Problem restlos erschöpfende Lehre war bisher da, noch ein Instrument, auf Grund dessen man handgreiflich und durch Anschlagen von festgesetzten Tasten mit Klarheit ersehen konnte, was man bisher durch das labile Hören von bloßen Gesängen nur zu fühlen in der Lage war.

Dieser zweite Mangel ist jetzt beseitigt worden durch die Erbauung eines Instruments: einer Orgel. Erbaut ist die Orgel bei Steinmayer in Oettingen (Bayern) und der Anordner des das Instrument beherrschenden Tonsystems ist der langjährige frühere Professor für byzantinische Musik an der Athener Musikschule C. A. Psachos, ein Gelehrter mit äußerst feinempfindendem Gehör, der in dreißigjähriger Arbeit nicht nur die Kirchengesänge seines Volkes gründlich studiert hat, sondern auch die Melodien der auf den Bergen und in den Inseln seines Landes gesungenen Volkslieder gesammelt und sie zur Grundlage seiner Studien in bezug auf die griechische Akustik gemacht hat. Die von Prof. Psachos ersonnene Orgel ist also konstruiert auf Grund all der melodischen Themen, die den Schatz der neugriechischen Musik bilden.

Diese neue Orgel enthält, wie oben angedeutet worden ist, eine Tastatur ganz eigener Art.

An Stelle der zwölf Halbtöne, die wir kennen, hat diese griechische Orgel nicht weniger als 42 Elementartöne pro Oktave.

Wer in die allerneueste Musik Einblicke getan hat, der wird in dieser großen Zahl von Tönen innerhalb einer Oktave gewiß nichts Seltsames finden. Bekanntlich sind im Deutschen Museum in München vier Orgeln vorhanden, die ebenso wie die Psachische für Tonsysteme konstruiert sind, die kleinere Intervalle als die Halbtöne besitzen. Überdies wissen wir alle, daß die Kompositionen eines unserer modernsten Vertonungskünstler (Hábà) auf dem Vierteltonsystem aufgebaut sind. Was sind aber diese abendländischen Vierteltöne? Haben sie irgend etwas Wesengemeinsames mit jenen Intervalldifferenzialen der byzantinischen bzw. neugriechischen Musik?

Alle abendländischen Vierteltöne sind unter sich, dem intervallischen Umfang nach, gleich, ebenso wie die Halbtöne der temperierten Tonleiter unter sich gleichen Umfanges sind. Wollte man die Vierteltöne nach diesem Verfahren noch weiter teilen, dann hätte man arithmetisch festgesetzte, regelrechte Achteltöne. Dann könnte eine Oktave anstatt der 12 Halbtöne 48 Achteltöne besitzen.

Aber davon ist in der neugriechischen Musik gar nicht die Rede. Die 42 Differenzialintervalle dieser Musik sind nicht unter sich gleich. Jeder derselben hat einen ihm eigenen, individuellen Umfang. Transposition einer byzantinischen Melodie ist demnach — außer wenn man von Oktave zu Oktave transponieren wollte — ein Unding. Auch Zweiklänge, Akkorde und dergleichen

sind in dieser Musik unmöglich. Woher kommen diese Wesensverschiedenheiten, die den abendländischen Musikkenner wie Seltsamkeiten aus den Märchen von 1001 Nacht anmuten müssen?
Der Wesensunterschied zwischen abendländischer und neugriechischer Musik ist, daß unsere Musik auf Harmoniegesetzen basiert. Die neugriechische Musik ist aber einstimmig, d. h. sie kennt keine Zweiklänge und keine Akkorde. Nur von Oktave zu Oktave ist eine gleichzeitige Begleitung möglich. Die verschiedenen Stimmen kommen nur zeitlich nacheinander zur Geltung. Während nun diese neugriechische Musik von den Harmoniegesetzen ganz abseits steht, ist sie von einem anderen Gesetz, dem der reinen absoluten Melodie durchdrungen, und dieses idealmelodische Gesetz ist es, das ihr eine äußerst feingekurvte Subtilität der melodischen Linien ermöglicht. Bei den Melodiebildungen unserer abendländischen Kompositionen waltet *nicht* dieses reine, innenseelische, seltsamen Linienreichtum bedingende, zarte Gesetz. Unsere Melodien entstehen aus den Forderungen der Harmoniegesetze. Ich selber habe in meinem Werke »Schöpferische Funktionen des Geistes«, und zwar im IX. Abschnitt, wo ich mich mit der Melodiebildung als einem Ausdruck seelischen Lebens beschäftigte (Seite 192ff.), die Melodien als Spannungsspiele zwischen Dissonanzen und harmonisch-bedingten Konsonanzen, die die Stauungen der Dissonanzen aufheben und ausgleichen, beschrieben. Da ich in dem genannten Abschnitt meines Werks nur allgemeine Prinzipien zum Gegenstand meiner Erörterung hatte, konnte ich mich auf die Betrachtung des abendländischen Verfahrens allein beschränken.
Aber — außer den harmonischen Konsonanzen, d. h. der Oktave, der Quint, der Quart, der Terz, der Sext gibt es auch ganz anders geartete idealmelodische Beziehungen, die nur in einer monophonen Musik möglich sind und die nicht durch einfache Schwingungsverhältnisse bedingt sind, sondern ganz eigenen innenseelischen und geistigeren Pupertionsforderungen folgen.
So interessant es auch wäre, hier schon das Wesen dieses idealmelodischen Gesetzes zu erörtern, so müssen wir doch einstweilen — bis Herr Professor Psachos sich entschließt, das Tonsystem seiner Orgel zu publizieren und die Stelle am Monochord eines jeden seiner 42 Töne, und zwar nach Tonarten anzugeben — dies zurückstellen. Jedenfalls verdankt die griechische Musik der durch dieses Melodiegesetz möglich werdenden Kontinuität ihrer äußerst zart gekurvten monophonen melodischen Linien ihre Schönheit.

DIE GRENZE DER HALBTONWELT

VON

FRITZ HEINRICH KLEIN-LINZ

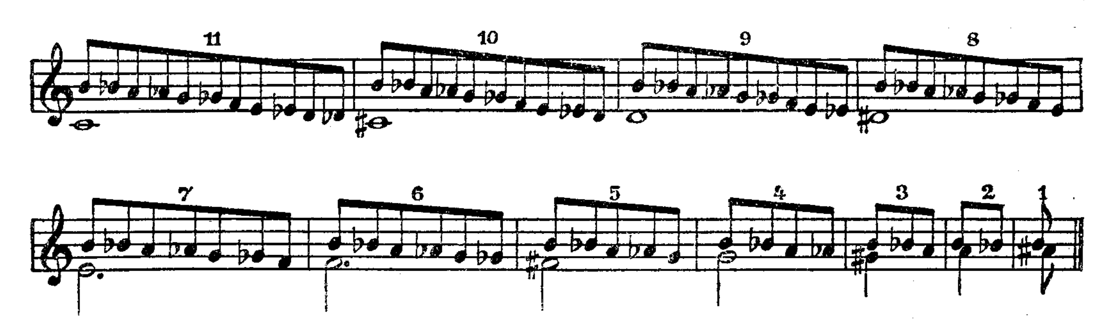
Aus einer noch im Werden befindlichen Arbeit, die das Ziel hat, eine auf mathematisch-logischem Wege aufgebaute *Musikstatistik* zu gründen, sollen einige Forschungsergebnisse veröffentlicht werden, die geeignet sind, dem Musiker die äußerste Grenze unserer Tonwelt zu zeigen, damit er deren Größe und Reichtum nicht nur vom gefühlsinhaltlichen, sondern auch vom Meßbarkeitsstandpunkt aus erkennen kann.

Die Musikstatistik will nicht Akkorde beschreiben oder deren Zusammenstellung, Fortschreitung und gegenseitige Beziehung gesetzmäßig lehren, sondern losgelöst von jeder dogmatischen oder ästhetischen Betrachtung rein wissenschaftlich-quantitativ *alle* musikalischen Phänomene ausforschen und die Ergebnisse im Sinne des Begriffes »Statistik« systematisch und zahlenmäßig nachweisen. Eine ihrer Aufgaben ist, festzustellen, wieviel *Urklänge* es in der Musik gibt. Urklänge nenne ich jene Tongruppen (ohne Tonverdoppelung), auf die schlechterdings alle Akkorde (Ein- oder Mehrklänge) der Musik zurückzuführen sind. Zur genauen und erschöpfenden Berechnung aller Urklänge dient der Raum einer großen Septime mit den 12 Halbtönen. Dieser Raum genügt selbst für den größten Akkord der Musik: den zwölfverschiedentönigen Klang, der in seiner engsten Lage gerade den Umfang einer großen Septime hat. Die folgende Aufstellung läßt uns restlos alle Urklänge übersehen. Es gibt innerhalb der großen Septime:

	12	Einklänge
	66	Zweiklänge
	220	Dreiklänge
	495	Vierklänge
	792	Fünfklänge
	924	Sechsklänge
	792	Siebenklänge
	495	Achtklänge
	220	Neunklänge
	66	Zehnklänge
	12	Elfklänge
	1	Zwölfklang
zusammen:	4095	Urklänge

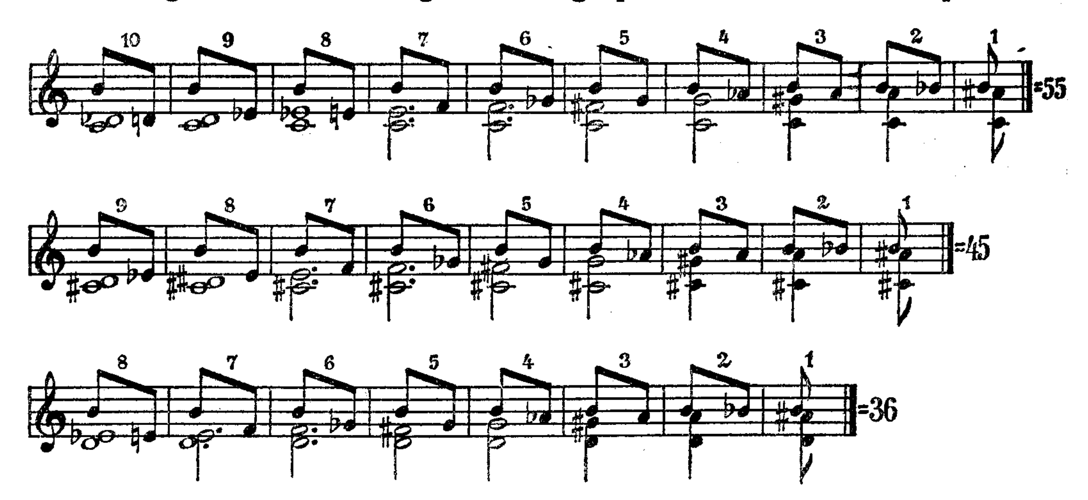
Der Leser wird sicherlich die Überraschung des Autors teilen, die er gehabt hat, als er bei seiner Berechnung zu dieser relativ kleinen Endzahl gelangte. Es soll nur 4095 Urklänge geben, auf die schlechtweg alle Akkorde der Musik

zurückzuführen sind? Dies wird uns jedoch sofort begreiflich, wenn wir bedenken, daß es allein von dem einen Urzwölfklang 479001600 Umkehrungen gibt, wenn man die zwölf Akkordtöne permutiert, ganz abgesehen von der unermeßlichen Anzahl verschiedener Lagen, die man z. B. im Umfange des Klaviers (7 Oktaven) bilden könnte. Folgendes Beispiel, das alle *Urzweiklänge* darstellt, soll dem Leser die Berechnungsmethode zeigen und auch die Möglichkeit einer Kontrolle bieten:



11 + 10 + 9 + 8 + 7 + 6 + 5 + 4 + 3 + 2 + 1 = *66 Urzweiklänge.*

Bei den folgenden *Urdreiklängen* ist das graphische Bild schon komplizierter:

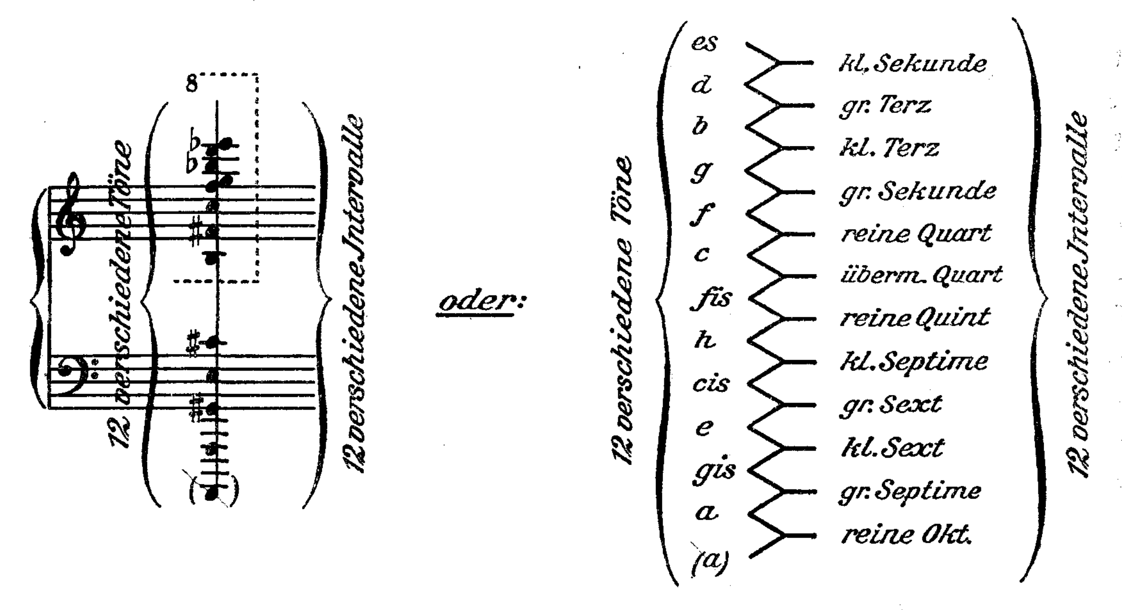


Und so weiter; die vollständige Ziffernreihe ergibt dann folgendes Resultat:

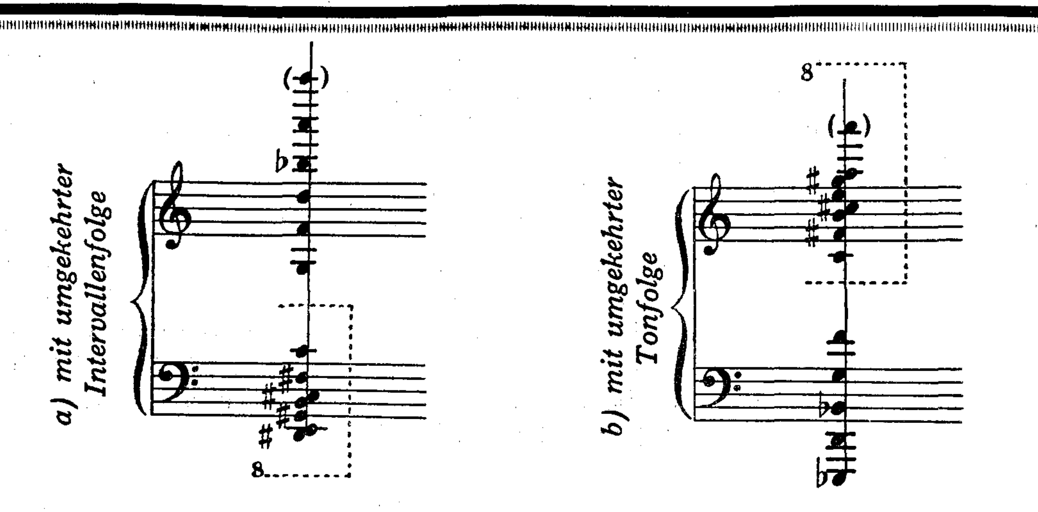
55 + 45 + 36 + 28 + 21 + 15 + 10 + 6 + 3 + 1 = *220 Urdreiklänge.*

Nach dieser Methode kann man nun auch alle übrigen Urklänge darstellen und überprüfen. (Der Schriftleitung der »Musik« stand die »Vollständige Tabelle der Urklänge« zwecks Überprüfung der Angaben des Aufsatzes zur Verfügung.) Während die 4095 Urklänge quasi das *Fundament* bloßlegen, auf dem der ganze Akkordtempel der Musik ruht, führt das folgende Akkord-

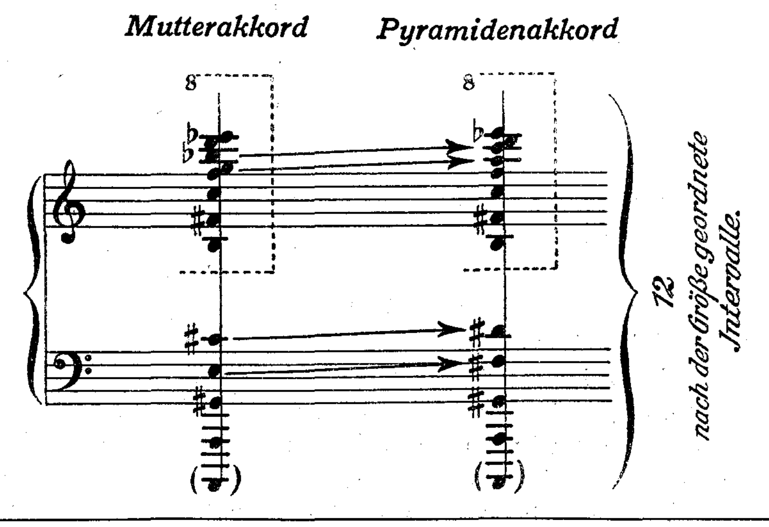
phänomen uns auf die Kuppel dieses Tempels und zeigt uns seine *Spitze.* Wir wissen, daß es nur *einen* Urzwölfklang gibt, daß aus ihm jedoch Millionen Ableitungen bildbar sind. Wenn wir nun den Urzwölfklang in eine weite Lage von $6^1/_2$ Oktaven bringen und seine 12 verschiedenen Töne so placieren, daß sie *zugleich* zwölf verschiedene Intervalle bilden, dann erhalten wir einen Akkord, der die Grenze der Akkordbildungsmöglichkeit darstellt, denn vom quantitativen Standpunkt aus kann man sich keinen größeren und reichhaltigeren Akkord vorstellen. Um die langwierige Benennung »zwölfverschiedentöniger und zugleich zwölfverschiedenintervalliger Akkord« zu vermeiden und weil er sozusagen alle übrigen Akkorde in sich vereinigt, habe ich ihn kurzweg *Mutterakkord* getauft. Das folgende Bild zeigt uns den auf dem tiefsten Tone des Klaviers (a) aufgebauten Mutterakkord:



Der Mutterakkord hat die Eigenschaft, daß man ihn nicht harmonielehremäßig umkehren oder in eine andere Lage bringen kann, ohne sein Hauptcharakteristikum: die Zwölfverschiedenintervalligkeit zu zerstören. Würde man z. B. den höchsten Ton *es* zum Baßton machen, dann entstünde unten eine zweite übermäßige Quart: *es—a,* und im Mutterakkord würde die kleine Sekunde fehlen. Man kann aber sozusagen eine *Kopfstellung* des Mutterakkordes vornehmen, indem man seinen höchsten Ton zum tiefsten macht und dann entweder die 12 *Intervalle* in derselben Reihenfolge aufbaut, wie sie früher von oben nach unten zu lesen waren (wobei sich automatisch auch 12 verschiedene Töne ergeben), oder aber die 12 *Töne* in derselben Reihenfolge placiert (wobei automatisch auch 12 verschiedene Intervalle entstehen). Die zwei Formen der *Kopfstellung* sehen dann so aus:

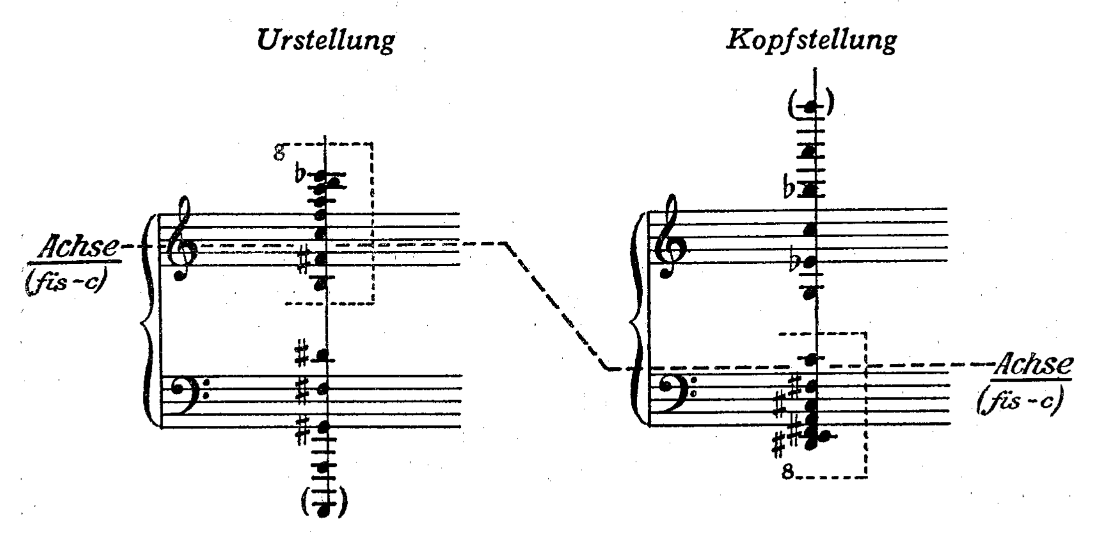


In beiden Fällen behält der Mutterakkord sein Hauptcharakteristikum, was dadurch erklärbar ist, daß alle unterhalb der übermäßigen Quart *(fis—c)* liegenden Intervalle die Umkehrungen der oberhalb liegenden Intervalle sind. (Hinsichtlich der Tonspannung!) Der Mutterakkord hat in der Originallage noch die spezielle Eigenschaft, daß man aus ihm leicht ein zweites Akkordphänomen bilden kann. Man braucht nur 4 von seinen 12*) Tönen: *e—cis—g—b* (die zusammen einen verminderten Septakkord bilden) einen Ganzton aufwärts schreiten lassen und man erhält den *Pyramidenakkord*, so benannt, weil bei ihm sich alle 12 Intervalle pyramidenförmig aufbauen: unten ist die Oktave und an der Spitze die kleine Sekunde.



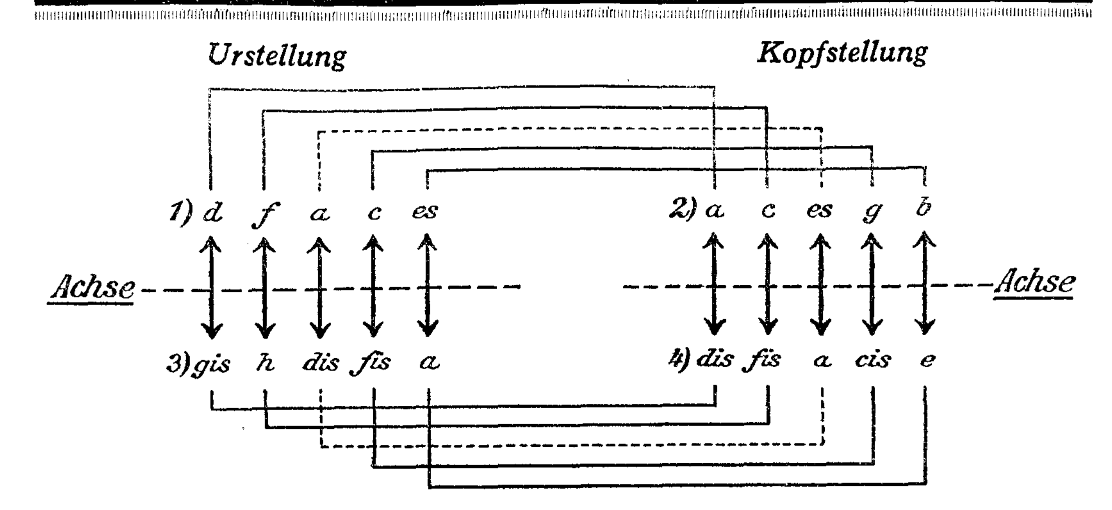
*) Eigentlich 13 Töne; ich zähle jedoch immer nur 12, weil der (eingeklammerte) 13. Ton nur eine Verdoppelung des tiefen *a* ist, um die Oktave darstellen zu können. Tatsächlich haben wir jedoch in der Musik je 12 verschiedene Töne und 12 verschiedene Intervalle.

Von den 12 Tönen des Pyramidenakkordes sind 8 verschieden und 4 verdoppelt; dadurch zerfällt er in zwei gleiche verminderte Septakkorde mit *a—c—dis—fis* und einen mit *gis—h—d—f*; der fehlende Septakkord *(g—b—cis—e)* ist eben jener, der beim Mutterakkord seine Stelle verlassen hat. Die Intervallenglieder des Pyramidenakkordes sind nach der Größe geordnet. Eine harmonielehremäßige Umkehrung oder andere Lage ist aus denselben Gründen wie beim Mutterakkord nicht möglich. Man kann jedoch ebenfalls eine *Kopfstellung* vornehmen:



Wenn wir die Urstellung mit der Kopfstellung vergleichen, dann sehen wir, daß *ein* Intervall gemeinsam ist, nämlich die übermäßige Quart *fis—c*. Diese Gemeinsamkeit ist leicht erklärlich, denn die übermäßige Quart ist ein *neutrales Intervall*, das sich auch bei seiner harmonielehremäßigen »Umkehrung« nicht verändert. Wenn wir nun in beiden Akkorden durch dieses neutrale Intervall eine *Achse* legen, dann finden wir, daß über und unter der Achse ausschließlich *Nonenakkorde* liegen. Die nachfolgende horizontale Darstellung wird deren Anschauung erleichtern. (Siehe nächste Seite.)

Die vier Nonenakkorde sind hier in Originallage gebracht (mit Grundton und Terzenaufbau). Die nebeneinanderliegenden haben *Dominantebeziehung* zueinander: 1. zu 2. und 3. zu 4. Die einzelnen Töne stehen vertikal ausschließlich in übermäßigem Quartverhältnis (↕), horizontal jedoch in reinem Quintverhältnis (siehe Linienklammern); nur die Mitteltöne bilden zusammen eine zweite Achse (mit Pünktchen verbunden), die ebenfalls durch übermäßige Quarten geht. Diese zweite Achse *(a—dis* oder *a—es)* bildet zusammen mit der ersten Achse des Pyramidenakkordes *(fis—c)* einen verminderten Septakkord. Man sieht also, welcher Beziehungsreichtum zwischen den Tönen und Intervallen des Pyramidenakkordes herstellbar ist. Der Mangel an Raum



verbietet es, hier auch noch andere Kombinationen darzustellen. Ich möchte nur noch darauf hinweisen, daß der Pyramidenakkord insbesondere deswegen eine Ausnahmestellung unter allen vom Mutterakkord ableitbaren Akkorden einnimmt, weil man im Sinne der Musikstatistik durch mathematische Funktionen wie Addition oder systematische Permutation seiner Glieder nicht nur alle gebräuchlichen, sondern auch bisher gänzlich unbekannte musikalische Erscheinungen erzielen kann. Letztere sind Gegenstand einer künftigen Darstellung. Zum Schluß sei bemerkt, daß beide Akkordphänomene bereits praktische Anwendung gefunden haben in meinem unter dem Pseudonym Heautontimorumenus erschienenen Kammermusikwerk: »*Die Maschine*, eine extonale Selbstsatire« (Verlag Carl Haslinger qdm. Tobias in Wien; Schlesingersche Musikhandlung, Berlin).

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Theodor von Gosen gehört zu den besten Schülern des Münchner Bildhauerklassikers Adolph von Hildebrand. Auch seine neue Schöpfung, das für Mexiko bestimmte *Beethovendenkmal* zeigt die großen Vorzüge dieser bedeutendsten Bildhauerschule der Neuzeit in Deutschland: vollkommene Beherrschung des Raumproblems und unbedingte Erfassung des Ganzen aus dem Wesen des Materials heraus. Wie Professor Theodor von Gosen in diesem Denkmal die Bronze verwendet, das ist jene Selbstverständlichkeit des Könners, der mit dem Materiale verwachsen ist. Hildebrands Schulung zeigt sich darin, wie die monumentale Gruppe für einen großen Platz gedacht ist, der von der Lichtflut dieser tropischen Gegend übergossen ist. Aus dem kantigen Quader steigt die Gruppe in einer Höhe von 3,40 Metern mächtig auf und verjüngt sich zart nach oben, ohne dem Lichtgewoge eine breitere Linie zu bieten, die vom Leuchten zerrissen und unruhig würde. Und hier setzt auch das ein, was Theodor von Gosens eigenen Weg über Adolph von Hildenbrand hinaus bedeutet: die Bewegung innerhalb der Darstellung, ohne dabei die Grenze zu überschreiten, die der Plastik gesetzt ist. Dieser Jakob als Verkörperung des Künstlergedankens ringt mit jeder Fiber seines Körpers mit dem Engel. Hoheitsvoll schreitet der Gottesbote, und seine Handbewegung läßt die Bewegung der ganzen Gruppe noch weiterschwingen. Dieses Bewegungsproblem, um das Rodin so heiß gekämpft, ist von Theodor von Gosen in diesem Denkmal aufs Beste gelöst. So ist gleichzeitig auch das Wesen Beethovens verkörpert, dieses unermüdliche Vorwärts, dieses Streben zum Äther und dieses feste Haften am Mutterboden der Erde. Die Maske Beethovens auf dem Sockel ist vom Künstler mit ergreifender Einfühlung in das Wesen dieses Titanen geformt. (Dieser, wie auch der unter der Maske angebrachte Namen Beethoven, der in machtvollen Schriftzeichen auftritt, fehlt auf unserer Wiedergabe.) Gosen ist selbst ein ausgezeichneter Musiker und seine neue Schöpfung mutet an wie ein apotheotischer Dank an den Meister der Neunten. *R. C. Muschler.*

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

INLAND

ACHT UHR ABENDBLATT (21., 25. Oktober 1924, Berlin). — »Aus der Werkstatt des Musikkritikers« von *Siegmund Pisling*. — »Bei Giacomo Puccini« von *Ludwig Klinenberger*.

ALLGEMEINE ZEITUNG Nr. 441 (31. Oktober 1924, München). — »Der verwandelte Dirigent« von *M. Gehrke*.

BERLINER BÖRSEN COURIER Nr. 503 (25. Oktober 1924). — »Das Exotische in der modernen Musik« von *Philipp Jarnach*.

BERLINER TAGEBLATT (23. Oktober 1924). — »Der Nachwuchs an Sängern« von *J. v. Raatz-Brockmann*.

Nr. 538 (12. November 1924). — »Bayreuth« von *Julius Kapp*. Der Autor schreibt über die Fehler, die sich bei den diesjährigen Festspielen herausstellten, er geißelt scharf die politische Tendenz, die kraß zutage trat, er fordert ein deutsches Bayreuth, das deutsch im guten Sinne, Kulturgut des gesamten Volkes ist und nicht durch privaten Mißbrauch geschädigt wird. Die gegenwärtige Leitung der Festspiele sei unfähig, Wagners großes Vermächtnis in seinem Sinne fortzuführen. »Bayreuth muß deutsches Volksgut werden im Sinne und Auftrag der Allgemeinheit verwaltet und ausgebaut als Hort deutscher Kunst. Dann erst ist Wagners Vermächtnis erfüllt und die Krönung seines künstlerischen Strebens vollzogen. Das aber schuldet das deutsche Volk seinem deutschen Meister!«

Nr. 540 (1. November 1924). — »Krise im Konzertleben« von *Rudolf Cahn-Speyer*. Verfasser vertritt die Ansicht, daß die große Verbreitung des Radio die Verödung der Konzertsäle zur Folge habe.

DEUTSCHE TAGESZEITUNG (25. Oktober 1924, Berlin). — »Wagners Jugendoper ›Das Liebesverbot‹« von *Kurt Berendt*.

DEUTSCHE ZEITUNG (1. November 1924, Berlin). — »Ditters von Dittersdorf« von *Paul Zschorlich*.

DRESDENER ANZEIGER (16. Oktober 1924). — »Chopin und die George Sand« von *Georg Koch*.

FRANKFURTER ZEITUNG Nr. 812 (30. Oktober 1924). — »Mahlers Zehnte Sinfonie« von *Karl Holl*.

HAMBURGER NACHRICHTEN (23. Oktober 1924). — »Erinnerungen an Verdi« von *Heinrich Hölscher*.

HANNOVERSCHER KURIER (6. November 1924). — »Pianismus und Klavierismus« von *Hans Pasche*. — (13. November 1924.) — »Beethoven in Rom« von *Dunbar v. Kalckreuth*. — Nr. 542 (17. November 1924). — »Spontini« von *Kurt Siemers*.

HANNOVERSCHES TAGEBLATT (23. Oktober 1924). — »Peter Cornelius und Richard Wagner« von *Erich Krone*.

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG (22. Oktober 1924). — »Reger und wir« von *Walter Berten*. — (9. November 1924.) — »Musikalische Bildung« von *H. Warland*.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN Nr. 310 (7. November 1924). — »Musikalische Aufgaben der Tageszeitung« von *Adolf Aber*.

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN Nr. 293 (26. Oktober 1924). — »Bruckners Erste und Neunte« von *Siegmund v. Hausegger*.

NÜRNBERGER ZEITUNG (18. Oktober 1924). — »Architektur und Musik« von *Heinrich Glasmann*.

REGENSBURGER ANZEIGER (21. Oktober 1924). — »Einige Betrachtungen über zeitgenössische Musik und ihre Pflege« von *Otto Sonnen*. — »Chopin« von *Willi Dünwald*.

SCHWÄBISCHER MERKUR Nr. 252 (26. Oktober 1924, Stuttgart). — »Aus Eßlingens musikalischer Vergangenheit« von *Donald Stuart*.

STUTTGARTER NEUES TAGEBLATT Nr. 462 (23. Oktober 1924). — »Der musikalische Philosoph« von *Ernst Müller*. — (8. November 1924.) — »Die württembergischen Klosterschulen als Musikstätten in früheren Jahrhunderten« von *D. St.*

SÜDDEUTSCHE ZEITUNG (17. Oktober 1924, Stuttgart). — »Frédéric Chopin« von *Paul Berglar-Schröer*.

VOSSISCHE ZEITUNG (18. Oktober 1924, Berlin). — »Peter Cornelius« von *Waldemar v. Baußnern.* — (25. Oktober 1924.) — »Schutz und Aufsicht für den Privatmusikunterricht« von *Arnold Ebel.* — (2. November 1924.) — »Unsere Musik und Amerika« von *Adolf Weißmann.* Weißmann spricht über die vergangene Zeit gleich nach dem Kriege durch die Inflationszeit hindurch bis auf den heutigen Tag, da Amerika die besten Kräfte deutscher reproduzierender Künstler an sich gerissen hat und dadurch deutsches Musikleben in Gefahr brachte. Er läßt eine Mahnung ergehen an alle Künstler, heute, da es wieder möglich ist auch in Deutschland zu bleiben, zu existieren und eine angemessene Entlohnung zu erhalten, dem Heimatlande treu zu bleiben. Er geißelt ferner die Fehler, die deutsche Künstler in Amerika gemacht haben, dadurch daß sie, um nur unterzukommen, für eine Bezahlung in Amerika gewirkt haben, die geeignet war, ihre künstlerische Würde in den Staub zu ziehen. Der Aufsatz schließt, das vorhergehende kurz zusammenfassend: »Übrigens aber halten wir auf den Charakter unseres Musiklebens, der auf dem Spiele steht. Wir haben viel zu verteidigen. Der Schaffenstrieb, abseits alles Geschäftlichen, gedeiht. Ja, es gibt Künstler wie Kreisler und Walter, die trotz allen amerikanischen Ruhms, hier ihre wahre Heimat haben. Und wie vorbildlich ist Artur Schnabel! Wir wollen alle bei uns als Gäste sehen. Wollen uns auch zu Gaste laden lassen. Wollen der Kunst des Auslandes unsere Mitwirkung leihen. Doch nicht unter Preisgabe unserer selbst. Wir wünschen also: Es steige die Musik Amerikas so hoch wie nur möglich, aber ohne, daß die Deutschlands fällt.«

— *Musikblatt* Nr. 10 (8. November 1924). — »Meine Methode« von *Oskar Daniel.* — »Die Wiener Operndirektoren« von *Paul Stefan.*

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Nr. 43—46 (24., 31. Oktober, 7., 14. November 1924, Berlin). — »Ein Wiener Meister« von *Robert Hernried.* Zu Richard Heubergers zehnjährigem Todestag. — «Peter Cornelius in Weimar« von *Carl Maria Cornelius.* — »Musik und Psychiatrie« von *Gerhard Granzow.* — »Opernübersetzungen« von *Martin Friedland.* — »Richard Strauß der Lehrer« von *Kurt Stiebitz.* Dieser Musiker, der 1917—1919 Schüler von Strauß war, erzählt Anziehendes und Wissenswertes aus dieser Zeit. Wir geben hier einen Ausspruch des Meisters wieder, mit dem Stiebitz seine Arbeit beschließt. Strauß sagte einmal: »Was heißt modern! Kinder wollt nicht immer um jeden Preis modern sein. Nehmt Bachsche Kontrapunktik, Beethovensche Thematik und instrumentiert so klar und durchsichtig wie Mozart und seid *ehrliche* Kinder eurer Zeit, dann seid ihr modern.« — »Noch einmal der Fall Schönberg« von *Martin Friedland.* — »Die materielle Wertung schaffender Kunst« von *Jón Leifs.*

AUSBLICK (Blätter der Dresdener Staatstheater) Jahrg. I. Nr. 1 (November 1924, Dresden). — *Richard Strauß:* Vorwort zum »Intermezzo«. — »Richard Strauß« von *Hans Tessmer.* — »Richard Strauß auf dem Theater« von *Max Steinitzer.*

DEUTSCHE KUNSTSCHAU I/20 (1. November 1924, Frankfurt a. M.). — »Formprobleme der neuen Musik« von *Lotte Kallenbach.* — »Zur Uraufführung meines Orchestermelodrams ›Gorm Grymme‹« von *Erich Riede.*

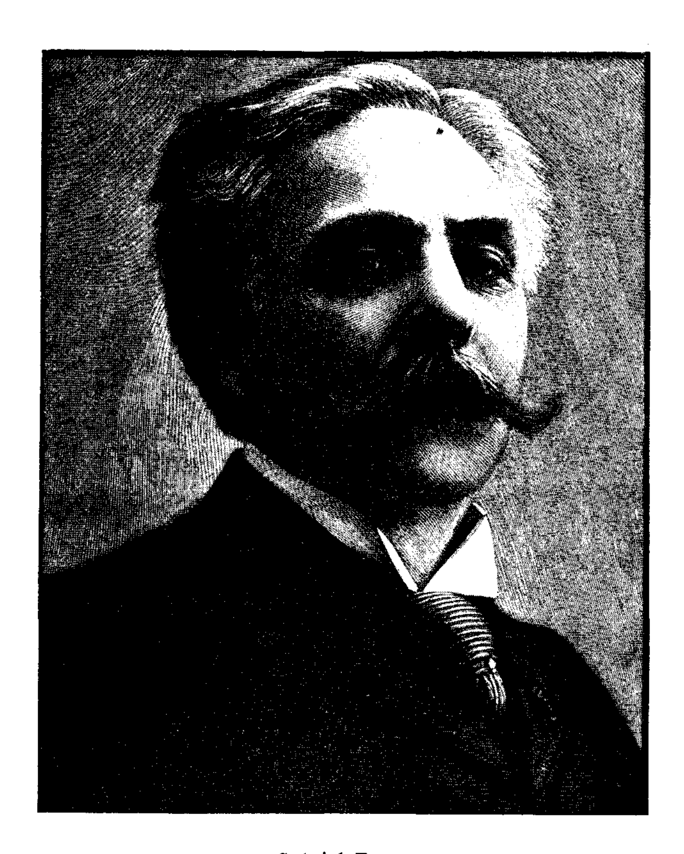
DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG Nr. 390/1 (5., 20. November 1924, Berlin). — »Der Fall Henri Marteau« von *Arthur Seidl.* — »Beispiele zur Schulmusikpflege nach dem Dreißigjährigen Kriege im Vergleich zu den heutigen Bestrebungen« von *Elisabeth Noack.* — »Für die Kadenz im Konzert!« von *Hans Joachim Moser.*

DIE MUSIKERZIEHUNG Nr. 11 (November 1924, Dortmund). — »Lehren oder Erwecken?« ein Gespräch zwischen *Walter Gutkelch* und *Johannes Franke.*

DIE MUSIKWELT Nr. 11 (November 1924, Hamburg). — »Der musikwissenschaftliche Kongreß in Basel« von *Adolf Aber.* — »Musikpädagogische Woche der Volkshochschule Thüringen in Jena« von *W. Heinitz.* — »Neuerforschtes vom alten Musikergeschlecht der ›Bache‹« von *Wilhelm Heimann.* — »Spontini und E. T. A. Hoffmann« von *Erwin Kroll.*

HALBMONATSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Nr. 15 (5. November 1924). — »Die Behandlung musikalischer Probleme im deutschkundlichen Unterricht der höheren Schulen« von *Paul Mies.* Nr. 6 der Beispielreihe handelt von den »Stilistischen und historischen Grundlagen der ›Meistersinger‹«.

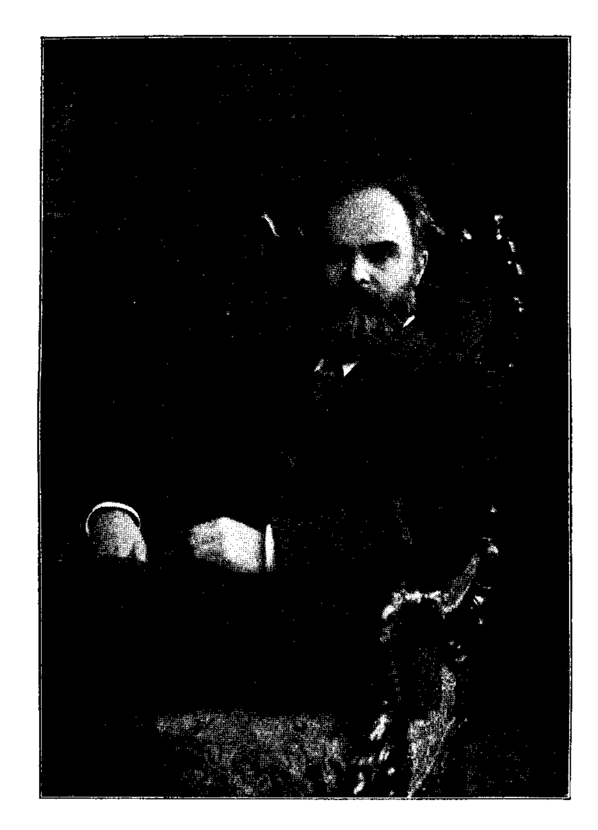
MELOS Nr. 4 (November 1924, Berlin). — »Das Romanische in der Musik« von *Philipp Jarnach.* »So kündigt sich eine Entwicklung an, die wesentlich andere Ergebnisse zeitigen kann, als sich vielleicht nach dem Maßstab heutiger Produktion ahnen läßt. Jedenfalls bedeutet die



Gabriel Fauré
† 4. November 1924

Zeichnung von Georges Aubert

(Mit Genehmigung der Revue Musicale)



Sergei Ljapunoff
† 9. November 1924

gegenwärtige Krise keinen Zerfall und auch keine Zersplitterung der Kräfte, sondern eine notwendige Vorbereitung. — Nicht die expressionistische Verrenkung, nicht die Atonalität oder der lineare Kontrapunkt, sondern das unleugbare Erstarken des melodischen und rhythmischen Empfindens ist das Zeichen der Erneuerung. Die Grundprobleme der Kunst können vorübergehend die Maske der Zeit tragen; aber ihre jeweilige *Lösung* ist immer im Einklang mit dem einfachen, unveränderlichen menschlichen Erlebnis. Darauf vertrauen wir.« »Italienische Musik der Gegenwart« von *Mario Labroca.* — »Arthur Honegger« von *Henry Prunières.* — »Das musikalische Empfinden in der französischen Literatur der Gegenwart« von *André Cœuroy.* (Die französischen Artikel in der Ursprache und Übersetzung.) — »Alfredo Casellas ›Pezzi infantili‹« von *Marie-Therese Schmücker.*

MONATSHEFTE FÜR KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK VI/8 (November 1924, Essen). — »Einiges über neue Wege in der Musik« von *Emanuel Kretschmer.* — »Domkapellmeister F. X. Engelhart« von *Karl Weinmann.* — »Weihnachtsmusik« von *Heinrich Sebastian.* — »Zur Bach-Kultur und über das diesjährige Bach-Fest in Stuttgart« von *Hermann Oehlerking.* — »Reform des Musikunterrichts« von *H. Unger.*

MUSIKPÄDAGOGISCHE BLÄTTER XLVII/1 (Oktober/November 1924, Berlin). — »Was sagt der Physiker zum Streit über die Klaviermethoden« von Geh.-Rat *Brelow.* — »Lilli Lehmann und ihr Künstlertum« von *Kurt Brache.*

MUSIKWILLE (München-Gladbach). — »Besinnliche Forderung — zugleich unser Programm« von *Walter Berten.* — »Rheinischer Musikwille« von *Hermann Unger.* — »Zwölf Fragmente zum Formbegriff« von *Kaspar Roeseling.* — »Musik und höheres Schulwesen« von *G. Dinges.*

NEUE MUSIKZEITUNG (1. und 2. Novemberheft, Stuttgart). — »Der Tanz und die Bühne« von *Egon Wellesz.* Autor spricht über seine Versuche, dem Theater ein Neuland zu erobern, das des Tanzes. Er zeigt auf, wie seine Versuche in dieser Richtung sich entwickelt haben. — »Richard Heuberger« von *Robert Hernried.* — »Ferruccio Busoni« von *Lothar Band.* — »Eine Stelle aus Beethovens Klaviersonate op. 14/1« von *Paul Mies.* — »Griechische Musik« von *Leo Schrad.* — »Ein musikalisches Motiv« von *Alfred Weidemann.* — »Die staatliche Regelung des Privatmusikunterrichts in Preußen« von *Arnold Ebel.* — »Busoni, Südländer oder Nordländer?« von *Jon Leifs.* — »Die musikalische Stellung Max Regers« von *Albert Maass.*

RHEINISCHE MUSIKBLÄTTER I/6—7 (Oktober/November 1924, Barmen). — »Bruckner und das Rheinland« von *Willi Kahl.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG Nr. 37—40 (25. Oktober., 8. November 1924, Köln). — »Theater und Weltanschauung« von *Robert Hernried.* — »Einiges über die Leitung von Männerchören« von *Rudolf Werner.* — »Gesangwettstreite« von *R. Hoffmann.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Nr. 43—46 (22., 29. Oktober; 5., 12. November 1924, Berlin). — »Cagliostro als Opernstoff« von *Robert Hernried.* — »Die Gesetze der Tonverwandtschaft« von *Alexander Hummrich.* — »Richard Heuberger« von *Robert Hernried.* — »Welchen Wert haben Relaxierungsübungen im Kunstgesangsstudium?« von *Werner Reichelt.* — »Gegen die Bravourkadenz im Konzert« von *Rudolf Hartmann.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Nr. 11 (November 1924, Leipzig). — »Eine Schubert-Liedstudie« von *Alfred Heuß.* — »Zur Schulreform« von *W. Schaum.* — Fortsetzung des Artikels über »Eine musik-ästhetische Irrlehre« von *Martin Friedland.* — »Was ist von dem Sinfoniker Haydn zu lernen?« von *Georg Göhler.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VII/1 (Oktober 1924, München). — »Die griechische Gesangsnotenschrift« von *Kurt Sachs.* — »Zur älteren Violintechnik« von *Karl Gerhartz.* — »Joh. Bapt. Benediktus, De intervallis musicis«, mitgeteilt von *Josef Reiß.* — »Händels Xerxes und die Göttinger Händel-Opernfestspiele 1924« von *Rudolf Steglich.* — »Anmerkungen zur Kunst Josquins und zur Gesamtausgabe seiner Werke« von *Th. W. Werner.*

AUSLAND

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG Nr. 1673 (9. November 1924). — »Erinnerungen an Karl Burrian« von *Ed. Trapp.*

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Nr. 24—26 (1., 8., 15. November 1924, Zürich). — »Über indische Musikauffassung« von *Fritz Gysi.* — »Aus Gustav Mahlers Leipziger Zeit« unveröffentlichte Briefe, die *Hans Schnoor* mitteilt.

DER AUFTAKT Nr. 10 (November 1924, Prag). — »Igor Strawinskij«. — »Revolutionäre Musik« von *Karl J. Benes.* — »Das Barbarische in der neuen Musik« von *Alfred Einstein.* Der Verfasser führt aus, daß das Barbarische bei einigen wenigen Vertretern neuer Musik auftritt. Er weist nach, wie verschieden das Barbarische auftritt und wo es wirklich »echt« und fruchtbar war. Einstein schließt seine Untersuchung mit den Worten: »Immerhin: in der russischen Musik scheint sich das ›Barbarische‹ am reinsten erhalten zu haben; alle Beeinflussung vom Westen her kann dies Urtümliche nicht unterdrücken; ja der Protest gegen diese Beeinflussung macht das Volksmäßige erst zum betont Russischen, Barbarischen. Aber der ›barbarischste‹ Musiker der Neuen Kunst (der freilich nicht auf die einzige Formel des Barbaren festzulegen ist), *Igor Strawinskij* ist barbarisch mehr, insoweit er Franzose, denn Russe ist. Strawinskij ist von der Parodie, die sich schon in seiner Jugendsinfonie fühlbar macht, zur ›objektiven‹ Schilderung des Grotesken, Mechanischen fortgeschritten, und von da zum Ernsthaft-Orgiastischen zu einem Rauschhaften, das er nicht teilt, das er nur malt. Er sieht Rußland aus der Ferne, er stellt es mit Raffinement dar, er ist ›Künstler‹ im gleichen Sinn wie Richard Strauß, und hierin so ›wilhelminisch‹ wie dieser Traditionalist. Er ruft den tiefen Spruch Gustave Flauberts in Erinnerung: nichts ist komplizierter als ein Barbar; er ist in seiner Raffiniertheit durchschaubarer, einfacher, uninteressanter als der echte Barbar.« — »Musikalischer Exotismus« von *Erich M. v. Hornbostel.* — »Strawinskijs Geschichte vom Soldaten« von *Hans Schnoor.* — »Gespräch mit Strawinskij« von *Walter Tschuppik.* — »Paraphrase über Herrn Strawinskij« von *Erwin Schulhoff.*

THE MUSICAL QUARTERLY X/4 (Oktober 1924, Neuyork). — Der Herausgeber *O. G. Sonneck* beginnt mit einem Rückblick auf die mit diesem Heft zu Ende gehenden ersten zehn Jahre des Bestehens der Zeitschrift, der ein Namen- und Sachregister des verflossenen Zeitraums beigegeben ist. Wir beglückwünschen das vortreffliche Blatt zu seinem ersten Jubiläum um so herzlicher, als auch unserer Zeitschrift als vielfacher Anregerin dankbar gedacht wird. — »Rabindranath Tagore, der Dichterkomponist« von *Lily Strickland.* Mit einigen Proben seiner Kompositionen, von ihm selbst für die Verfasserin in unserer Notenschrift aufgezeichnet. — »Das Madrigal« von *Alfred Einstein.* — »Robert Schumanns Plan einer Tristanoper« von *Friedrich Schnapp.* Verfasser hat im Schumann-Museum zu Zwickau im literarischen Nachlaß des Meisters die merkwürdige Entdeckung gemacht, daß Schumann fünf Pläne zu Opern erwogen hat, die zum Teil Wagner tatsächlich geschrieben hat. Nicht geschrieben hat Wagner die Oper »Die Bergwerke von Falun«, womit sich Schumann 1831, Wagner 1842 beschäftigte. Ferner sind Projekte vorhanden: »Der Wartburgkrieg« (1842—1847), »Nibelungen« (in denselben Jahren und 1853), »König Artus« (1844—1845). Im letzteren Jahr begann Wagner seinen Lohengrin. 1846 also acht Jahre vor Wagner beschäftigte Schumann eine Oper »Tristan und Isolde«. Das Libretto sollte Robert Reinick schreiben. Die vollständige Skizze zu dieser riesigen, fünf Akte mit mehreren Verwandlungen umfassenden Oper ist vorhanden und wird vollständig wiedergegeben. Der Verfasser sagt ganz richtig, bei der Lektüre könne man erst recht erkennen, was für ein großes dramatisches Genie Wagner gewesen wäre und wie hoch sein Tristan über die romantische Oper seiner Zeitgenossen hinausrage. — »Das Musikdrama eine Kunstform in vier Dimensionen« von *Geraldini P. Dilla.* — »Die Klaviermusik des Nikolaus Medtner« von *Henri S. Gerstlé.* — »Ein französischer Mäzen zur Zeit Ludwig XV.« von *I. G. Prod'homme.* Der Generalpächter Alexandre Le Riche, der den Beinamen De la Pouplinière annahm, geboren zu Chinon am 26. Juni 1693, wurde, nachdem er sich im Alter von 35 Jahren dauernd in Paris niedergelassen hatte, der Mäzen und Förderer Jean Philippe Rameaus. Auf seine Anregung wandte sich Rameau, der bis dahin nur Schauspiele aufgeführt hatte, der Oper zu und debütierte im Frühling 1733 mit »Hippolyth und Aricia« in der königlichen Akademie für Musik. Der Mäzen soll auch vielfach Libretti oder wenigstens Teile davon selbst verfaßt haben. Überhaupt ist er als Anreger von größter Bedeutung für die Entwicklung der Musik. — »Musik in James Russell Lowells Prosa und Versen« von *H. T. Henry.* — »Gabriel Fauré, ein vergessener Meister« von *Aron Copland.* — »Boitos Nero« von *Guido M. Gatti.*

THE LEAGUE OF COMPOSERS I/3 (November 1924, Neuyork). — »Wer ist der nächste?« von *Edwin Evans.* Untersuchung der Frage, wo der Bach, Beethoven, Wagner von Heute ist. — »Schönberg in Italien« von *Alfredo Casella.* — »Skrjabin« von *Boris v. Schloezer.*

THE SACKBUT V/4 (November 1924, London). — *Ursula Greville* setzt ihre Untersuchung über »Alte und neue Kontrakte« fort. — »Wir und die Wilden« von *Watson Lyle.* — »Der Einfluß

der Musik auf Charakter und Moral« von *Cyrill Scott.* Unter diesem Gesichtspunkt Gegenüberstellung von Bach und Händel.

THE CHESTERIAN VI/42 (November 1924, London). — »Josef Conrad und die Musik« von *G. Jean-Aubry.* Der jüngstverstorbene große englische Novellist hegte eine tiefe Liebe zur Musik, die er die Kunst aller Künste nannte. Es wird der Niederschlag dieser Empfindung in seinen Werken nachgewiesen. Amüsant ist, daß Galsworthy von Conrad berichtet, er hätte für Carmen geschwärmt. Wagner ließ ihn vollständig kalt. Seine ausgesprochene Neigung wäre Meyerbeer, den er »wohl als einziger Bewohner der englischen Insel für einen großen Komponisten hielte«. — »Die Klaviermusik von Isaak Albeniz« von *Sidney Grew.* — »Beziehungen zwischen Bewegung und Thema« von *Herbert Antcliffe.* — »Klein-Peters Puppenspiel« von *Edwin Evans.* Der Aufsatz behandelt die erste Aufführung der kleinen Oper »El Retable« von de Falla in englischer Sprache in Clifton, einer kleinen Provinzstadt.

THE MUSICAL TIMES Nr. 981 (November 1924, London). — »Der englische Geist bei Parry« von *Alexander Brent-Smith.* — »Die Kunst zum Gesang zu begleiten« von *Hubert I. Foß.* — »Absolute und Programmusik« von *L. N. Higgins.* — »Neues Licht auf späte Tudorkomponisten« (Richard Farrant) von *W. H. Grattan-Flood.* — »Die Seejungfrau«, eine keltische Oper von Marjorie Kennedy Frasen und Granville Bantok, besprochen von *F. B.*

LA REVUE MUSICALE VI/1 (November 1924, Paris). — »Musik und Dichtung« von *André Suarès.* — »Roland-Manuel« von *André George.* Am 22. März 1891 in Paris geboren studierte er dort; stark beeinflußt von den zeitgenössischen französischen und russischen Komponisten. Der Aufsatz gibt eine ausführliche biographische Übersicht und führt in die Hauptwerke Manuels ein. — »Eine neue dramatische Form: Die Sänger im Orchester« von *André Schaeffner.* — »Die Orgelmessen von Couperin« von *André Tessier.* — »Eine proletarische Musik« von *Boris de Schloezer.* Untersuchung über den Einfluß der Revolution auf die Komposition (anläßlich der Würdigung des Werkes »Die moderne Kunst« von *Sabanejeff*).

MUSICA D'OGGI VI/10 (Oktober 1924, Mailand). — »Leonardo Vinci und seine Musikdramen im Theater delle Dame (1724—1730)« von *Alberto Cametti.* — »Arnold Schönberg und die neue italienische Musik« von *Alfredo Casella.* — »Die Krise im deutschen Musikalienverlag« von *H. R. Fleischmann.* — »Die Musik im Leben der Etrusker« von *Bianca Maria Buya.*

IL PIANOFORTE V/11 (November 1924, Turin). — »Vom Wesen der Musik« von *Ferruccio Busoni.* In der Woche vor seinem Tode diktiert, ist dieses Manuskript der letzte Aufruf des Meisters zu jener idealen erhabenen Auffassung der Musik, nach der sein Genius unermüdlich strebte. »Unser Verständnis vom Wesen der Musik ist noch unvollkommen; einige Wenige können es fühlen, noch wenigere es verstehen, niemand es definieren.« Busoni will mehr durch die Philosophen als durch die Musiker in dieser Richtung gelernt haben. Den Philosophen verdankt er die Erkenntnis von der »Einheit der Musik«. Die Abhandlung beschäftigt sich nun eingehend mit der Musik als philosophischem Problem. Der Verfasser versucht verschiedene Definitionen des Begriffs Musik, wobei er auch die »Relativitäts-Theorie« heranzieht. Er schließt seine Betrachtung mit den Worten: »Die Musik ist kein ›Bote des Himmels‹, aber Boten des Himmels sind jene wenigen auserlesenen Geister, die die hohe Mission erfüllen, einige Strahlen des Urlichts durch den Weltenraum uns zuzutragen.« — »Der ethische Gehalt von Boitos Nero« von *Vittorio Gui.* — »Probleme der modernen Musik« von *Egon Wellesz.*

Ernst Viebig

*

MUSIKBLADET OG SANGERPOSTEN Nr. 20./21 (25. Oktober; 10. November 1924, Kristiania). — »Norwegisches Musikleben«. Zur Frage über die geplante Gründung einer neuen norwegischen Musikzeitschrift. Ein Zusammenschluß der bereits existierenden zu einer weitumfaßenden Wochenschrift wird vorgeschlagen. — »Die Opernsache« von *Reidar Mjöen.* Über die Gründung einer norwegischen Nationaloper und die dafür existierenden Fonds. — Ausführliche Musikberichte aus Kristiania, Bergen usw.

Jon Leifs

✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

HANS MERSMANN: *Musik der Gegenwart.* (Kulturgeschichte der Musik in Einzeldarstellungen.) Verlag: Julius Bard, Berlin.

Nachdem man bis jetzt in größeren Zusammenhängen der Musik unserer und der letztvergangenen Zeit vorwiegend von geistvoll-ästhetischer Einstellung entgegenkam (besonders Weißmanns »Musik in der Weltkrise«, ein in seiner Art außerordentliches Buch), versucht nunmehr Hans Mersmann, stilkritische Einstellung zu gewinnen, der Art und der Richtung der konstruktiven Kräfte vor allem nachzugehen.
Er unternimmt es, vorwiegend auf Grund von Einzelbeobachtungen ein Bild neuester Musik zu entwerfen, von Einzelbeispielen, die eine umfassende und genaue Kenntnis neuesten Schaffens voraussetzen. Daß dieses Bild nicht ganz festumrissen dasteht, liegt nicht nur an der Erstmaligkeit der Arbeit, sondern auch in der ganzen Materie, die noch zu sehr im Fließen ist, als daß man sie schon endgültig festlegen und systematisieren könnte.
Der Verfasser betont für die Zeit bis zum Kriege vor allem die Tendenz zur Auflösung des romantischen Stils. In Deutschland sind die Bindungen an das überkommene Kulturgut fester. Die Auseinandersetzung mit ihm, die Ablösung von ihm geht hier weniger schnell, aber intensiver, schwerblütiger, solider und durchdachter. Der Wandlungsprozeß ist hier unter dem Einfluß von *Rasse*, *Klima* und *Artung der Volksmusik* ein anderer als der gleichzeitige bei Romanen und Slawen. (Vielleicht hätte die Berücksichtigung *dieser Entwicklungsfaktoren* Mersmanns Darstellung noch mehr Tiefe gegeben.) Bei den letztgenannten Völkern führt die Entwicklung zum Impressionismus mit seinem Aufgeben alles formal Festen. Oft halten allein Farbwerte und Farbabläufe noch zusammen. Der Verfasser vertritt hier auch die verbreitete Ansicht, daß in der Harmonik die logischen und funktionalen Bindungen zugunsten der farblichen Bindungen zurücktreten. Sollten nicht Spezialstudien doch die Priorität der alten harmonischen Bindungen feststellen, wenn auch mit mehr oder weniger wesentlich umgelagerten Kräften? Die jüngste Musik kennzeichnet nach Mersmanns Ausführungen das Bestreben, Linie sowohl wie Klang gänzlich zu zersetzen, um schließlich auf dem tief durchpflügten Boden unter Ansetzung neuer linearer Kräfte oder anderswo im Gegenteil klanglicher Ausgänge ein Neues werden zu lassen. Die Bevorzugung polyphoner Linearität drängt ins Kammermusikalische. Atonalität d. h. »Höchstgrad von Unabhängigkeit jeden Tons« (aber nicht Verneinen jeglicher tonalen Zentrale!) wird durch verschiedene Kräfte. In Verbindung von Wort und Ton brechen öfters entscheidend instrumentale Neigungen durch. Urkraft strömt aus der Volksmusik herüber. (Vielleicht hätte hier und bei den kammermusikalisch-linearen Neigungen die »neudeutsche Musikergilde« in den Kreis der Betrachtung gezogen werden sollen, die aus polyphonem Trieb und Verankerung im alten Volkslied neues Sein zu gestalten sucht.) Expansion, Evolution und Konzentration sind mannigfach in den neuen Formregungen zu spüren. Alles Neueste einigt sich im Zeichen des rein Musikantischen. Mersmann hat hier eine Gabe dargebracht, die wohl geeignet ist, die neuesten Triebkräfte kurz, klar und bis zu einem gewissen Grade festumrissen erkennen zu lassen. Der Verlag hat das Buch mit einer Reihe von Bildwiedergaben, besonders des Impressionismus, ausgestattet und gibt so den Ausführungen ein sichtbares Seitenstück. Niemand, der sich mit der Musik unserer Tage ernstlich auseinandersetzt, wird an der Schrift vorübergehen können.

Siegfried Günther

DER TONWILLE: *Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend*, dargebracht von *Heinrich Schenker*, Tonwille-Flugblätterverlag.

Der Eindruck der Flugblätterreihe Heinrich Schenkers und ihrer Tendenz hieße sich etwa in einige Grundfragen kleiden: 1. Gibt es unwandelbare Gesetze der Tonkunst? 2. Kann man die Kunst der sogenannten klassischen Epoche, ihre architektonischen, stilistischen und geistigen Ergebnisse als metaphysisches Urprinzip, als Absolutum und Wahrheit der Musik und ihres Wesens schlechthin aufstellen? 3. Wie steht es mit der hieraus fließenden und von Schenker besonders scharf propagierten Bekämpfung und Negierung aller musikalischen Ziele und Strömungen, die mit der Struktur und dem Ausdrucksgebiet der Klassiker (typisiert in den Namen Bach, Mozart und Beethoven) nicht konform gehen? Für Schenker sind dies keine Fragen, sondern positive Sätze, hinter denen kein Fragezeichen mehr zu stehen braucht. Er entscheidet mit

voller Parteinahme für die klassische Kunst und knetet seinen Gedankenkomplex in prägnanter dialektischer und analytischer Kleinarbeit durch, eine Entscheidung herbeiführend, die allerdings, wenn wir sie als Beweis ansehen könnten, von unübersehbarer Wirkung und ästhetischem Ausmaß sein müßte. Zudem ist sein Thema durchaus tagfällig, seine Entscheidung, die mit den Ansprüchen eines Dogmas auftritt, von außerordentlichem Interesse. Indessen glaube ich nicht, daß die ganze Art der Schenkerschen Publizistik und ihrer geistigen Untermauerung geeignet ist, uns die Überzeugung von einer metaphysischen Richtigkeit seines »klassischen« Prinzipes beizubringen. Bei allem Respekt vor in der Musik der klassischen Periode verankerten, wie überhaupt allen Genie- und Entwicklungswerten, deren scharfe Heraushebung und Klarstellung als kostbarer Kulturbesitz durchaus berechtigt ist, meine ich sämtliche Fragen verneinen zu müssen. Abgesehen davon, ob es überhaupt an der Zeit ist, heute schon, angesichts der noch jungen und posthumen Stellung der Musik innerhalb der Künste, Thesen von solchem Schwergewicht zu verkünden, fragt es sich auch, ob es nicht sehr einseitig und kurzdenkend ist, nur eine einzige Form des musikalischen Genies, nämlich die des klassischen, anzuerkennen und noch problematischer, wenn auch für gewisse Leute wirkungsvoll, dieses zur Richtschnur, zum Zentrum alles Übrigen zu erheben. Man wäre neugierig, wie Schenker beispielsweise, ohne sich in Widersinn zu verwickeln, ein Genie wie Wagner und dessen Architektonik — abgesehen von seinem geistigen Typus — in seinen Anschauungskreis eingliedern will. Er muß ihn zwar nolens volens nennen, weil es lächerlich wäre, ihn auszuschalten, aber man erfährt nichts über seinen sogenannten Klassizismus und kann es wahrscheinlich auch nicht. Oder gewisse alte Epochen der Tonkunst, wie die Musik des Mittelalters, die Polyphonie der Niederländer, die ein durchaus eigengesetzliches Leben für sich führen. Nein, tiefere Erkenntnis wird es sein, das Wesen der Genialität und ihre Ergebnisse, das Wesen der Musik überhaupt, im Sinne einer größeren Entwicklung, nur als relativ zu fassen. Um es in Schopenhauerischem Idiom auszudrücken: gerade die Musik ist Kunst der Vorstellung, die mit der Logik der Subjektivität, der Suggestion der Ich-Werte bis zu gewissem Grade eng verknüpft ist und überdies doch nicht bloß theoretische, sondern auch geistige Fundamente und Bindungen hat. Am Geist der Kunst weben tausend Kräfte und jede ist gut und richtig im Sinn der Gottheit und des πᾶν, dem es dient, sobald es aus dem Goethischen ganz von einer Empfindung, oder sagen wir auch erkenntnisvollem Herzen strömt, und man möchte es beinahe einen Unsinn, der durch seine steten geschichtlichen Analogien und nachträglichen Widerlegungen schon manisch wirkt, nennen, einer großen sich bezwingend offenbarenden künstlerischen Begabung unserer oder einer früheren Zeit deshalb Impotenz, Unlogik oder Dilettantismus vorwerfen zu wollen, weil sie andere oder eigene architektonische und geistige Ziele verfolgt, die sich nicht mit der klassischen oder einer sonstigen Zeitgrammatik decken; auch sie ist, Ausdruck einer Epoche und eines Willens, einem Zwang und einer Erkenntnis unterworfen, die sich nicht aus Berechnung, selbst da, wo sie den Intellekt zu ihrer Klarstellung und Schärfung heranzieht, sondern aus der platonischen Welt der Ideen, wie sie die Musik in schöner Klarheit zu spiegeln vermag, ergibt. Daß kleinere Begabungen dann oft solche Ideen dialektisch zerspalten und verdünnen, sie vielleicht auch mißverstehen oder zur Formel erniedrigen, ist eben ihre Tragik und wohl ebenfalls teleologisch notwendig und richtig, wenn wir das Ganze und nicht das Einzelne betrachten. Mehr läßt sich hierüber, so unabweislich es wäre, im engen Rahmen einer Besprechung nicht argumentieren.

Es ist angenehm, auch eine positive Seite der Schenkerschen Gedankenarbeit verzeichnen zu können, nur liegt sie außerhalb der Sphäre der Metaphysik, der Dogmenbildung, auf rein musiktheoretischem Gebiet. Er ist ein gründlicher Analytiker, der die Schatzkammern unserer Klassiker fleißig durchspürt und ihre Baukunst mit philologischer Beklopfung bis in verborgene Ecken sichtet, ein Musikgeometriker, der die Musik in tönende Architektur auflöst und die Zucht, das Maß und die Proportion eben des »klassischen« Stiles einer Jugend darbringt, die vielleicht nicht gerade die neue genannt werden, der aber auf ihrem Wege über das Gewordene Klarheit und Reinigung durch Werte der Vergangenheit zur Schärfung *ihrer* Ideenwelt nur von Nutzen sein kann. Daß es im zweiten Teil der Publikation, die Schenker nach einigen berühmten literarischen Analogien allein mit Beiträgen bestreitet, von galligen Ausfällen gegen neuere Musik und neuere ästhetische Formulierungen wimmelt, die hier und da einmal diskutable Punkte treffen mögen, in der Schenkerschen

Färbung aber nur eigenbrödlerisch, hypochondrisch und voreingenommen wirken, ist nur geeignet, den Zweifel an der Schenkerschen Gedankenwelt noch ärger ins Wanken zu bringen. De gustibus non est disputandum, wohl aber de principiis, und es ist möglich, daß eine spätere Zeit den Namen Heinrich Schenker weniger als Propheten und Kanoniker, denn als Prinzipienreiter und Querkopf im Gedächtnis behält, der in eine, wenn auch substantiell nicht unwesentliche Raritätenabteilung der Musikgeschichte gehört.

Max Broesike-Schoen

ANDREAS MOSER: *Geschichte des Violinspiels*. Verlag: Max Hesse, Berlin.

Ein Werk bewunderungswürdigen Fleißes, das Erzeugnis langjähriger andauernder Arbeit, wie sie eben nur ein Deutscher zustande bringt! Mit diesem Werk, das rund 700 Seiten großen Formats umfaßt, hat sich der Verfasser, der als treuer Gehilfe Joachims, als dessen Biograph und als Verfasser des größten Teils der auch Joachims Namen tragenden Violinschule seit Jahren sich größten Ansehens erfreut, einen Platz unter den zünftigen Musikforschern gesichert, und es dabei doch verstanden, ein durchaus lesbares Buch zu schaffen. Noch nie hat ein Forscher die Geschichte des Violinspiels aus dem ungeheuren, in den Bibliotheken des In- und Auslandes liegenden Quellenmaterial so durchaus selbständig aufgebaut und so gründlich durchgearbeitet, daß er derartige Resultate erzielen konnte, die Wasiliewskis sehr verbreitetes Buch seines Ansehens sehr berauben müssen. Zu bedauern ist nur, daß Moser genötigt war, seine ursprüngliche Darstellung auf den halben Umfang zu verkleinern, wenn er überhaupt sein Werk gedruckt sehen wollte. Er hat zwar einige Spezialforschungen in Zeitschriften veröffentlicht und wird wohl auch damit noch fortfahren, allein die Wissenschaft hat entschieden sehr viel verloren, daß sein ursprünglicher Plan nicht ganz in die Erscheinung getreten ist, aber die verkürzte Form des Werks hat wohl den Vorzug, daß sie weit mehr Leser finden wird. Jeder, der Geige spielt, und auch jeder Musikfreund wird an diesem Werke nicht vorübergehen können. Es bietet in erster Linie eine Entwicklungsgeschichte der geigerischen Spieltechnik, sodann eine Geschichte der großen Geigenkünstler, endlich auch eine Geschichte der Geigenkompositionen. Vorausgeschickt ist eine Abhandlung »Das Streichinstrumentenspiel im Mittelalter«, die von dem Sohn des Verfassers, dem durch seine »Geschichte der deutschen Musik« in weitesten Kreisen bekannt gewordenen *Hans Joachim Moser*, herrührt. Es ist ganz unmöglich, hier auch nur einige der Hauptergebnisse des Werks hervorzuheben, begegnet man doch kaum einer Seite, die nicht Neues enthält. Wer übrigens für die Geschichte des Violinspiels im 17. Jahrhundert nichts übrig hat und sich z. B. nur für die lebenden Geiger interessiert, auch der wird, was Moser über diese sagt, ganz besonders beachtenswert finden; sehr eingehend ist Karl Klingler gewürdigt, den Moser offenbar für den würdigsten Nachfolger des von ihm mit Recht geradezu vergötterten Joachim hält. Gefreut habe ich mich, daß auch Moser die Fuge für Violine und bezifferten Baß von Bach in g, für deren Bekanntwerden und Aufnahme in die Konzertprogramme ich seit vielen Jahren — leider erfolglos — eintrete, für ungemein wertvoll hält. Druckfehler sind namentlich in den Anmerkungen noch stehen geblieben. Der Verlag, in dem Respighis Bearbeitung der Ciaconna von Vitali erschienen ist (S. 74 A. 3), heißt Schmidl (nicht Schmidt). S. 288, Z. 16 von unten muß das Wort Solli (Druckfehler für Lolli) ganz wegfallen. Daß die beiden Violinsonaten K. Ph. E. Bachs zuerst von Brahms veröffentlicht worden sind, dessen Name merkwürdigerweise auf der Sittschen Neuausgabe unterdrückt worden ist, scheint Moser unbekannt geblieben zu sein.

Wilhelm Altmann

HERMANN GRABNER: *Allgemeine Musiklehre*. Verlag: C. Grüninger, Stuttgart.

»Eine *Vorschule* für das Studium der Harmonielehre, des Kontrapunkts, der Formen- und Instrumentationslehre« will der bekannte Musikgelehrte hier geben und genießt durch solche Begrenzung den Vorzug, diese Gebiete nicht lückenlos behandeln zu müssen, dafür bei einzelnen ihn selbst und den Schüler besonders fesselnden Punkten unter reicher Anführung von Literaturbeispielen länger verweilen zu können. Als erfolgreicher Reger-Schüler kennt Grabner die umfassende Wichtigkeit, ja Mittelpunktstellung einer helläugigen *Analyse* klassischer wie moderner Musik und führt von ihr aus auf denkbar anregendste Art in die angegebenen Hauptprobleme ein. Eine nebensächliche Ungenauigkeit scheint bei der Konstatierung einer doppelt langen Periode im ersten Thema von Mozarts c-moll-Sonate vorzuliegen, das doch

ganz regelmäßig mit dem Ende des vierten Doppeltakts die Quinte, mit jenem des achten die Tonika bringt. Auch die Interpretation des Themas der Eroika-Variationen als Kontrapunkt ist nicht einwandfrei, da Beethoven die von Grabner cantus firmus genannten Noten selbst als »basso del tema« bezeichnet.

Max Steinitzer

FELIX AUERBACH: *Tonkunst und bildende Kunst vom Standpunkte des Naturforschers.* Parallelen und Kontraste. Mit 80 Abb. im Text. Jena, G. Fischer, 1924.

Das von *Oskar Walzel* (Philos. Vorträge der Kant-Gesellschaft, Heft 15, Berlin 1917) erneut aufgerollte Problem der »wechselseitigen Erhellung der Künste« erscheint hier für den Naturforscher in besonderem Licht. Zur Wesenserkenntnis der von ihm herangezogenen Künste dient eine Methode der Vergleichung, die von den elementarsten Faktoren ausgeht. Die Grenzen der Vergleichbarkeit werden durchweg vorsichtig innegehalten. Den Schritt von sachlicher zu historischer Vergleichung, zu vergleichender Stilgeschichte wagt Verf. überhaupt nicht. Er konnte sich dazu auch gar nicht berufen fühlen. Natürlich findet er auch keinen Weg zu einer energetischen Musikauffassung, die nicht in den real erklingenden Tönen ihren Ausgangspunkt sucht. In solchem naturwissenschaftlichem Realismus befangen, weiß die Schrift gleichwohl in durchsichtiger Darstellungsweise, die sonderliche Vorkenntnisse nicht voraussetzt, zu eigenem Nachdenken anzuregen. *Willi Kahl*

HANS SCHÜMANN: *Monozentrik.* Eine neue Musiktheorie. Verlag: C. Grüninger, Stuttgart.

Auf Grundlage des physikalischen Zahlenmaterials, wohin ihm natürlich nur äußerst wenige Leser genau folgen können, bestrebt sich Schümann einen Gesamtüberblick über die praktisch-tonsetzerischen Möglichkeiten der Harmonik zu finden. Dabei ist allerdings kaum abzusehen, wie diese, durch freies Schalten mit Hoch- und Tiefalteration fast schon unübersehbaren Möglichkeiten noch vermehrt werden könnten. Es würde nach dieser Richtung hin nur die Einsicht zu gewinnen sein, daß auch nach Schümanns System theoretisch gerechtfertigt ist, was man sich ohnedem ohne Gewissensbisse längst erlaubt hat. Das Vertrauen in seine Führung wird durch den Umstand gefährdet, daß immer wieder von kosmischen Übereinstimmungen mit den theoretisch-akustischen Tatbeständen und umgekehrt die Rede ist, obgleich man sich bei der Heranziehung dieses jetzt in der Theorie wie in der Belletristik verheerend auftretenden Modeworts heute nicht viel mehr denken kann, als der alte Pythagoras tat. Ich bitte nur den Setzer, nicht »komisch« statt »kosmisch« zu drucken, wie es trotz der Häufigkeit des Wortes immer wieder vorkommt. Für den Bienenfleiß Schümanns wäre dies ein schlechter Lohn. *Max Steinitzer*

JOHANNES SCHREYER: *Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition.* Fünfte, vollständig umgearbeitete und vermehrte Auflage. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.

Neben diesem schmucken Bande hat der Verlag den Schlüssel zu den Aufgaben in einem eigenen Notenhefte erscheinen lassen. Das Buch ist, wie in jeder seiner vorhergehenden Erscheinungsformen, auch in dieser letzten ein wahres Labsal für den Lesenden, der die durchdringende musikalische und pädagogische Intelligenz des Verfassers in der Erinnerung an zahllose *andere* Lehrbücher dieses Gegenstandes voll würdigen kann. Schreyers Grundsatz, nicht die Tradition, sondern die Frage nach dem psychologisch dem Schüler Zunächstliegenden zum Leitfaden des Fortschreitens zu machen, läßt dem nach diesem Buche Unterrichtenden große Freiheit. Zum Beispiel könnte er danach von den durchgehenden Noten früher ausgedehnteren Gebrauch machen, vielleicht auch das Arbeiten in weiter Lage anfangs mehr zurücktreten lassen. Glücklich die heranwachsende Generation, der ein solches Buch zur Verfügung steht! *Max Steinitzer*

GEORG KÜSEL: *Beiträge zur Musikgeschichte von Königsberg i. Pr.* Verlag: Jüterbock, Königsberg 1923.

Zum ersten Male ist hier versucht, die ältere Musikgeschichte Königsbergs zu erforschen. Sie ist viel reicher, als man bisher wußte, es fällt dabei Licht nicht nur auf Organisten, Kantoren und ihre Werke, sondern auch auf Meister des 18. Jahrhunderts, die kaum bekannt sind, wie Podbielsky, K. G. Richter und ihre bedeutenden Klavierkompositionen. Eine Anzahl von Urkunden im Anhang vervollständigen das Bild eines regen Musiklebens, das im Zusammenhang uns vorgeführt zu haben ein Verdienst Küsels ist. Er erwähnt einen »wunderbar schönen« 5stimmigen Brauttanz J. Podbielskys von 1689 mit dem Text:

Teures Teil der deutschen Erden,
Nimmer sollst du dienstbar werden
Der französischen Tyrannei!

Möchten unsere Vereine dies Stück nicht aufführen? *Richard Sternfeld*

MUSIKALIEN

FERRUCCIO BUSONI: *Duettino concertante nach Mozart für zwei Pianoforte.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der große Johann Sebastian und der herrliche Wolfgang Amadeus waren die Hausgötter dieses spirituellsten aller modernen Musiker. Zu Beethoven hatte der übergescheite Mann ein wesentlich kühleres Verhältnis. Am merkwürdigsten ist seine engste Einfühlung zu Bach. Er war vielleicht der Einzige, der eine Bachsche Fuge, wenn sie unvollendet geblieben, im Geiste ihres Schöpfers hätte vollenden gekonnt. Trotzdem ich auch da manchesmal vor Dingen stehe, die mich stutzen machen. In den kleinen Präludien befindet sich ein entzückender dreistimmiger Satz in D-dur zweiviertel. Der Satz kann *nur dreistimmig* sein. Busoni bringt es über sich, ihm eine vierte Stimme mitzugeben, indem er den schönen Baßgang, der gegen die zwei Oberstimmen Gewicht genug hat, verdoppelt. Mit Mozart stand Busoni auf ähnlich herzlichem Verhältnis. Und auch hier sah ich einmal eine Kadenz zu einem der vielen Klavierkonzerte des Göttlichen, die recht menschlich anmutete, weil sie an Stelle der Mozartschen Fakturglätte reichlich holperiges aufwies.

In dem vorliegenden Duettino hat sich aber der Bearbeiter der Mozartschen Psyche bis auf das intimste Erkennen genähert. Die beiden Klaviere spielen so graziös miteinander, werfen sich ihre thematischen Fangbälle so lustig und aufgeräumt zu, das Ganze ist so glatt und geölt in der formalen Haltung, daß man glauben könnte, einer originalen Äußerung des Salzburgers gegenüber sich zu befinden. Nur die monströsen Akkordgebilde auf Seite 16 Zeile 2 und 3 im zweiten Klavier verraten, daß eine andere harmonische Anschauung als die des 18. Jahrhunderts die Farben mischt. Das thematische Material zu dem graziösen Geplauder der beiden Klaviere ist dem Finale des F-dur-Klavierkonzertes Köchel Nr. 459 entnommen, dessen Solo und Tutti artig verteilt erscheinen. *Wilhelm Bopp*

HANS PFITZNER: *op. 34 Konzert für Violine.* Ausgabe mit Klavier. Verlag: Adolph Fürstner, Berlin.

Schon als Schüler des Konservatoriums in Frankfurt a. M. hat Pfitzner ein Konzert geschrieben und zwar für Violoncell, das bisher nicht veröffentlicht worden ist; vor zwei Jahren hat er uns mit einem Klavierkonzert überrascht, dem verhältnismäßig rasch dieses Violinkonzert gefolgt ist. Es ist ein durchaus eigenartiges, ja bedeutendes Werk, nach meinem Empfinden aber mit zu starkem Orchesteraufgebot belastet. Wenn dies auch in der Hauptsache nur in den Tuttisätzen zur Verwendung kommt, so hat das Soloinstrument doch einen sehr harten Kampf mit dem Orchester auszufechten, bei dem es nicht selten erliegen muß. Das Werk geht ohne Unterbrechung vor sich, doch sind deutlich vier Sätze, denen vier Hauptthemen zugrunde liegen, zu erkennen. Die beiden ersten dienen dem gewissermaßen ersten Satz, das erste wird auch im Finale wieder verwendet. Das dritte Thema, das siebenmal verändert ist, wird in der vierten bis siebenten Variation gewissermaßen zum Scherzo. Das Herrlichste, was Pfitzner bietet, steckt in dem auf dem zweiten Thema aufgebauten, wunderbar klingenden Adagio, von dem merkwürdigerweise die Solovioline ausgeschlossen ist. Ihr eröffnen sich aber noch sehr schöne und auch besonders dankbare Aufgaben in dem Schlußsatz, dessen gemächlich sich ergebendes Thema von sonniger Heiterkeit erfüllt ist. Der Neuromantiker in Pfitzner zeigt sich auch wieder in diesem Werk, das rhythmisch interessant ist, dem Solisten schwierige, unbequeme Doppelgriffe und Flageolettöne zumutet und ungemeine Sicherheit im Treffen schwierigster, durch fast unausgesetzte Chromatik bedingter Intervalle verlangt. Es bietet wohl noch größere Schwierigkeiten als das Brahmssche Konzert, das zunächst als ein Konzert gegen die Violine galt, längst aber Allgemeingut aller Geiger geworden ist. Dies ist auch für das Pfitznersche Konzert zu wünschen, dessen geistiger Gehalt in der ersten Hälfte sich nicht so ohne weiteres erschließt wie in der zweiten. Aber daran kann kein Zweifel sein, daß auch diese erste Hälfte in hohem Grade wertvoll ist. *Wilhelm Altmann*

ERWIN LENDVAI: *Kammersuite. op. 32. Partitur.* Verlag: D. Rahter, Leipzig-Hamburg-Mailand.

Noch immer lockt das große Orchester die Kleinen, die eine tief und leidenschaftlich klingende Musik schreiben möchten, ohne ekstatischer Gefühlsäußerungen fähig zu sein;

und hinter der gigantischen Dynamik eines Riesenorchesters, hinter seiner schillernden Farbenpracht verbirgt sich nicht selten die kalte Überlegung eines kundigen Musikmachers, der nichts zu geben hat als eine geschickte Zusammenstellung erprobter Effekte. Wer sich dagegen auf ein Kammerorchester beschränkt, wie Erwin Lendvai in dem vorliegenden Werke, der kann weder dem Publikum noch dem Fachmann etwas vormachen. Seine Wirkungsmöglichkeiten beruhen letzten Endes darauf, daß jeder seiner Hörer empfindet: »Er ist ich, seine Freuden sind meine Freuden, seine Leiden sind meine Leiden.« Wenn man sich nun das heutige Konzertpublikum vergegenwärtigt, so muß man damit rechnen, daß Lendvai keinen in die Breite gehenden Erfolg haben wird. Denn die Freuden und Leiden dieser »Masse Mensch« sind gewiß nicht die seinen, können es nicht sein. Immerhin wird seine Kammersuite auf die Minderheit derer, die in der Musik über den sinnlichen Genuß hinaus geistige Erlebnisse suchen, wie eine Offenbarung wirken. Denn hier findet sich all die Schwermut, Sehnsucht und verborgene Glückseligkeit eines tiefinnerlichen Menschen unserer Zeit, der sich stolz und entsagungsvoll mehr dem Kosmos als engeren oder weiteren Menschheitsgruppen zugehörig fühlt. Was die einzelnen Gruppen und Grüppchen der modernen Komponisten als besondere stilistische Eigenart pflegen, all das findet sich auch in Lendvais Partitur; aber es wird hier nicht systematisch angewandt, sondern bildet nur ein gelegentliches Ergebnis der aus dem All eingefangenen, umgeformten und dann weitergegebenen Schwingungen. Wie man auch Lendvais künstlerische Persönlichkeit beurteilen mag: er gehört zu den Berufenen, weil er in seinen Werken nicht lediglich sich selbst gibt. Und eben deshalb kann seine Musik *unsere* Musik sein. Irgendwie geht sie jeden von uns an. (Im Gegensatz hierzu darf man, muß man von manchem großen Werk manches berühmten Zeitgenossen sagen: es geht uns gar nichts an.) Vom Komponisten, in dessen Werken sich immer nur das eigene Ich spiegelt, ist der Tondichter zu unterscheiden, der sich als Mittler fühlt und von den ewigen Dingen spricht. Man braucht, trotz dieser grundsätzlichen Scheidung, die egozentrische Musik nicht zu verachten, zumal wenn eine bedeutende Persönlichkeit hinter ihr steht. Man mag sogar die industrielle Musik als notwendiges Übel gelten lassen. Aber es muß nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß ein neuer Aufschwung der musikalischen Kunst nicht möglich ist, solange die Egozentriker und die Musikindustriellen dem Tondichter die Türen der Konzertsäle und Theater versperren. Man soll also Werke wie Lendvais Kammersuite nicht nur loben: man soll sie aufführen. Denn diese Suite geht neue Wege und führt zu neuen Erkenntnissen; sie kennt das Beglückende des Vorhalts und das Tragische seiner Auflösung (die Relativität von Konsonanz und Dissonanz), ist im Zusammenströmen und Auseinanderfließen der Klänge weder einseitig vertikal noch einseitig horizontal eingestellt, ersetzt die mechanische Variation durch logische Entwicklung, enthüllt immer neue Feinheiten beim Zusammenhören wie beim Auseinanderhören und offenbart dabei das Organische ihres Baus, die innere Gesetzmäßigkeit jeder Tonbewegung; so wird das Ungewohnte reizvoll und das Neue verständlich. Dieses nicht gegen, sondern für das Ohr geschriebene Werk bringt Licht in die Dunkelheiten des eigenen Ichs. Und darum ist es liebenswert. Wir sind in allem und von allen betrogen worden; jetzt wollen wir uns von niemanden mehr etwas vormachen lassen und endlich zu uns selber kommen. Für jeden, der uns drei Stunden oder drei Dezennien lang einen Heroen vorgemimt hat, kommt einmal die Stunde des Abschminkens. Dann sehen wir verblüfft, wie z. B. Zarathustra sich an Schlagobers delektiert. Wer aus solcher Gesellschaft in die Gesellschaften zur Pflege neuer Musik flüchtet, wird auch hier verwundert und enttäuscht sein. Nur die abseitigen, nirgendwie eingegliederten Musiker sind es, die heute die Fäden weiterspinnen, welche aus einer ruhmreichen Vergangenheit in eine große Zukunft führen. Und zu diesen Abseitigen gehört auch Erwin Lendvai. Er mimt nicht. Seine Kammersuite ist bei aller scheinbaren Kompliziertheit ganz schlicht und vor allem ganz aufrichtig. Darum ist zu hoffen, daß sie mit der Zeit jenen äußeren Erfolg findet, der ihrem inneren Wert entspricht. *Richard H. Stein*

A. RICCI-SIGNORINI: *Suite Nr. 1 und 2. Per grande orchestra. Partitur.* Verlag: A. und G. Carisch & Co., Mailand.

Nach den vorliegenden beiden Partituren zu urteilen ist der Komponist, der wie bei uns Strauß und Pfitzner bereits zur älteren Generation gehört, ein guter Kenner der deutschen und französischen Musik, deren Besonderheiten er seiner ausgesprochen italienischen

Musik als gelegentliche Würze beifügt, ohne sich stilistisch von ihnen beeinflussen zu lassen. Seine Melodik ist immer leicht eingänglich, jedoch nie süßlich oder sentimental; seine Rhythmik so straff und so biegsam wie die spanische; in der Harmonik neigt er etwas zu den Franzosen, gar nicht zu den Deutschen. Die *erste* Suite ist in allen drei Sätzen auf einem einzigen, nur rhythmisch etwas veränderten Thema aufgebaut, das der erste und letzte Satz im Zweitakt, der mittlere im Dreitakt zeigt. Bewundernswert erscheint vor allem die Klarheit und Sauberkeit dieser Partitur; nirgendwo gibt es Füll- und Flickstimmen, alle Instrumente singen und tanzen. Das ist allerbeste Orchestertradition. *Kein Orchester klingt schöner, als wenn jeder Musiker Freude an seiner Stimme haben kann.* Das Ganze atmet Lebensfreude und bezaubert durch den kultivierten Geschmack, mit dem alles billige Juchhe vermieden ist. Die *zweite* Suite schlägt ernstere Töne an. Sie ist fast so kompliziert wie eine Straußische Partitur aber sie enthält keinerlei Füllsel (die bei Strauß selten fehlen), weil sie keine toten Punkte zu verdecken hat. Auch bei dieser Suite bricht das tänzerische Element immer wieder durch. Und eine Lebensbejahung ist in ihr, die oft geradezu ansteckend wirkt. (Unwillkürlich beginnt man beim Lesen mit dem Federhalter zu dirigieren.) Warum hat man bei uns noch nie von diesem Ricci-Signorini gehört? Er steht hoch über all den bekannten Opernfabrikanten, die wir so unsinnig verehren, obwohl wir im eigenen Hause genug Leute haben, die unseren Bedarf an Opernschmarren hinreichend decken könnten. Ein besonderes Lob gebührt dem Verleger, der für einen mustergültigen Druck der Partitur gesorgt hat. Die einzelnen Instrumentenfamilien, sowie die Unterteilungen sind stets durch besondere Klammern dem Auge sichtbar gemacht, außerdem ist durch Raumabstände zwischen den verschiedenen Orchestergruppen für leichte Übersicht gesorgt. (Den deutschen Verlegern und ihren Druckfirmen zur Nachahmung empfohlen.)

Richard H. Stein

LUDWIG NEUBECK: *Deutschland.* Dichtung von Prinz Emil v. Schönaich-Carolath für vierstimmigen Männerchor, acht Solostimmen, Baritonsolo und großes Orchester. Verlag: Robert Forberg, Leipzig.

Diese in prachtvoller Architektonik schwung- und temperamentvoll aufgebaute leuchtendklingende Kantate ist erfüllt von warmer, tief und ehrlich empfundener Melodik. Meisterhaft in seiner Wirkungssicherheit ist die plan- und in bestem künstlerischen Sinne effektvolle Anordnung der vokalen Formationen: der chorisch behandelten vier und acht Solostimmen, des Männerchors und des Baritonsolos, dessen strahlende Sanglichkeit in schwungvoll melodischer Kurve die plastischen Verse von Schönaich-Carolath ins hellste Licht setzt und der wohl der Hauptträger der zündenden Begeisterung sein dürfte, die diese Tondichtung Neubecks überall hervorbrechen lassen wird. *Bernhard Schuster*

ALEXANDER JEMNITZ, *op. 19. Trio für Flöte, Violine und Viola.* Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Ein entzückendes Werk, das eine höchst wertvolle Bereicherung der spärlich bedachten Literatur in dieser kammermusikalischen Zusammenstellung bildet und so gewiß seinen Weg machen wird. Die Erfindung ist aus den Instrumenten geboren, von einer eigenartig pikanten Polyrhythmik, mit prächtigen Steigerungen und stets von quellender Phantasie befruchtet. Nicht atonale Tendenz, sondern modern in der polyphonen Einstellung. Eines der wenigen Werke, das dies- und jenseits der atonalen Grenzpfähle Freude machen wird, weil es von einem ehrlichen Menschen und großem Können Zeugnis gibt. *Bruno Stürmer*

RUDOLF KATTNIG *op. 4. Klavierquartett II. e-moll.* Wiener Philharmonischer Verlag.

Nicht alles, was Begabung zeigt, sollte gedruckt werden. Das Entscheidende ist: Persönlichkeit, und gerade die fehlt diesem jugendlich-übereifrigen Werk so sehr, daß man keine Freude daran haben kann, auch da nicht, wo ein Einfall sich vom Schon-oft-Gehörten entfernt. Die Diagnose ist: Mendelssohn-Korngold mit leichter Puccinitis. Noch heilbar bei strenger Selbstzucht. *Bruno Stürmer*

EDMUND SCHRÖDER: *Fünf Gedichte von Nikolaus Lenau* für eine Singstimme mit Klavier. Verlag: Continentalverlag, Berlin.

Sechzehn Lieder nach Gedichten von Greif und *Storm* für eine Singstimme mit Klavier. Verlag: A. Glas, Berlin.

Wenn auch die Mache eines verkommenen Musikbetriebes noch in Deutschland herrscht, wenn auch kunstpolitische Einstellung alles Gute zu verschlingen droht und nur das Ra-

dikalste noch Anreiz bietet, so wissen wir doch: Kräfte sind am Werke! Kräfte, die es nur geworden sind durch Verwurzeltsein mit der Mutter Erde, mit der Natur. Eine solche Kraft ist Edmund Schröder. Dieser Musiker von der Natur Gnaden, dessen Augen gleichsam die Bläue des Himmels in sich trinken, um ihre Reflektionen in Tönen ausströmen zu lassen. Aus den Liedern, die vor uns liegen, atmet kein radikaler Geist, sie sprechen nicht von dem Willen zur »Richtung«, sie erzählen nur von einer reinen Seele, von einem beinahe zu ungehemmten Gefühl. Und so müssen sie zu uns sprechen. Sie müssen in uns verwandte Saiten klingen machen. Vielleicht ist Schröder in diesen Liedern noch etwas zu sehr im Bann von Hugo Wolf. Es sind da musikverwandtschaftliche Bande, die wir ihm aber nicht so sehr zum Vorwurf machen können, denn es ist ein naives Sichanlehnen, ein durchaus organisches Verwachsensein mit der herben Gefühlssphäre des Steiermärkers. Seine Melodik aber ist ureigen. Aus der Dichtung geboren, gleichsam noch einmal das Wort musikalisch neuschöpfend. Der Klaviersatz ist beeinflußt durch die Hypertrophie des Regerschen Klavierwerks. Hier würde weniger mehr sein. Schröder verbaut sich selbst die Straße und richtet sehenden Auges um sich selbst ein Drahtverhau von Füllnoten auf. Es mag auch daher kommen, daß seine Lieder den Erfolg noch nicht geerntet haben, den sie verdienten. Denn der überreiche Klaviersatz verbirgt die große Schönheit, anstatt sie zu heben. Eine rauhe Schale verbirgt einen köstlichen Kern.

Ernst Viebig

EDWARD MAC DOWELL: *Zwei anmutige Weisen. — Amourette* (für Klavier). Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Alle drei Stücke, wenig bekannt, sind vor Zeiten unter einem Decknamen erschienen, als Mac Dowell sich noch schüchtern Edgar Thorn nannte. Von exotischen Zielen, selbst vom Nachromantiker Dowell, dem gelegentlich zarten Stimmungskünstler, der Waldduft und Seepoesie einfing, ist nichts daran. Die graziösen Stücke, technisch anspruchsvoller immerhin als die Amourette, sind verkappte Walzer in verbindlichem Stile, den aber allerlei harmonisches Gewürz und die galant pianistischen, eben konfirmierten Fräulein wohl anstehenden technischen Zierkünste ziemlich schmackhaft machen. Die Amourette mag als Zuckergebäck passieren.

Wilhelm Zinne

WALTER NIEMANN: *Zwei Klavierstücke op. 94: Venezia (Barcarole) und Impromptu-Caprice.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Von Niemanns malerischen Poesien, von seinen Bildern aus dem fernen Osten und der Vorzeit, sowie vom Gehalt seiner trefflichen Sonatenhefte entfernen sich diese Neuheiten ein wenig. Sie sind mehr unterhaltsame, gefällige, aber der verbindlichen Aussprache nicht abholde Stücke. In den Schlußwendungen findet man kleine Liebhabereien Niemanns wohl wieder. Für gewandte Spieler, denen auch die Linke gefügig, können sie eine angenehme Zerstreuung gewähren; sie sind eben vorwiegend pianistisch anregend und bieten an allerlei aparten Reizen und Klängen — ohne impressionistische Gehege zu berühren — keinen Mangel. *Wilhelm Zinne*

ERNST TOCH: (Drei) *Burlesken, op. 31,* für Klavier. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Alle drei, die mehr gespreizte Grotesken abgeben, sind von den Allegri Debussys beeinflußt, lassen aber an Gesuchtheiten und Unbekümmertheiten (die an die Stelle von Merkmalen des wirklich Schöpferischen gelangen mußten) kaum einen Wunsch unerfüllt. So eine Art akkordischen Jonglierens waltet in allen dreien vor. Und das letzte Stück, »Der Jongleur« getauft, ist noch das Bescheidenste, aber schnurrig genug in den harmonischen Verschränktheiten und Abwegen — als wisse die Rechte nicht, was die Linke vorhabe —, um auf einen ganz anderen Autor Rückschlüsse zuzulassen als den, der eine neue »Melodielehre« erfand und daraus auf dem letzten Basler Kongreß vorlas! Unter die absonderlichsten Magerkeiten dieser impotenten Zeiten wird man diese schnurrigen Componierbeweise einzureihen haben. *Wilhelm Zinne*

ARTHUR WILLNER: *Tanzweisen, Piano Solo op. 25,* 2 Hefte. Verlag: Universal-Edition, Wien-Neuyork.

Sehr charakteristische, die verschiedensten echten und idealisierten Tanzrhythmen umfassende 24 Tonbilder, die sich weniger anspruchsvoll gebärden, dafür aber harmonisch fein und musikalisch geschmackvoll sind. Es finden sich darin für den Unterricht der mittleren Stufe besonders geeignete Stücke. Diesem Komponisten liegt das Prunkhaft-Großzügige weniger, am feinsten sind die zarten, traumhaften Weisen, wie z. B. Nr. 2 des ersten und Nr. 14 und 21 des zweiten Heftes.

E. J. Kerntler

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Die Berliner Opernverhältnisse haben sich insofern vereinfacht, als die beiden Privatopern ihrer endgültigen Fusionierung zustreben. So wenigstens hofft man. Der erste Schritt dazu ist getan. Die *Große Volksoper* hat sich von dem Generalintendantentum des Herrn Lange losgesagt. Man muß schon Finanzsachverständiger sein, um die inneren Verhältnisse dieses Hauses zu verstehen. Eine Verschmelzung der Volksoper mit dem Deutschen Opernhause kann selbstverständlich nicht sofort, sondern nur schrittweise vor sich gehen. Inwieweit Stadt und Staat daran teilnehmen, steht noch nicht fest. Draußen in Charlottenburg hat man wenigstens Sinn für Ordnung bewiesen und sogar, unter dem Kapellmeister *Breisach*, einen sehr ehrenwerten »Parsifal« herausgebracht.

Sonst trägt sich alles Nennenswerte im Bereiche der *Staatsoper* zu. Wonach man sich lange gesehnt hatte, — eine Stagione — das schien sich zu erfüllen. Eine unter dem Kapellmeister *Giacomo Armani* zusammengestellte, mit dem Stern *Riccardo Stracciari* ausgestattete Truppe durfte das Opernhaus unter den Linden mit einer Reihe von Vorstellungen besetzen. Der erste Eindruck, nach dem »Barbier von Sevilla«, war völlige Ernüchterung. Eine solche Abwesenheit von Laune und Brio innerhalb einer italienischen Oper war noch nicht dagewesen. Der Kapellmeister schien von marmorner Ruhe. Der Figaro Stracciaris hatte eine nur erzwungene Lebhaftigkeit, immerhin eine Stimme, die vor 15 Jahren einmal schön gewesen sein mußte und auch heute noch durch ihren echten baritonalen Klang fesselt, ohne zu Ausbrüchen des Enthusiasmus zu reizen. Die Koloratursängerin *Mercedes Capsir* leistete viel, aber es fehlte doch letzte Genauigkeit, Sicherheit, Tonschönheit. Über die »Traviata«, die reizlos war, gelangte man zum »Rigoletto«, der die Gäste mindestens in Ehren hinausgeleitete. Sie hatten als Ensemble gut gewirkt, aber den Appetit auf die Stagione durch Mittelmäßigkeit der Einzelleistungen verdorben. »Cosi fan tutte«, unter *Georg Széll*, schob sich zwischen die Vorstellungen und zeigte, trotz gelegentlicher Übermüdung der einzelnen Darsteller, ein höheres Gesamtniveau der Aufführung, als wir es unter Blech erlebt hatten. Damals war zwar das Orchester durchaus ersten Ranges gewesen, nicht aber die Sänger. Man höre doch endlich auf, über mangelnden Mozart-Stil zu reden. Er ist vor 100 Jahren sicher nicht dagewesen und hat nur in Wien unter Mahler oder in München unter Walter seine Höhepunkte erlebt. Wir müssen schon zufrieden sein, wenn uns solche Sängerinnen geboten werden wie die *Zinaida Jurjewskaja*, die *Marherr-Wagner* und, mit Einschränkungen, *Else Knepel.* Und auch *Jaro Dworsky* ist als feinfühliger Sänger durchaus annehmbar. Széll mag im allgemeinen die auf ihn gesetzten Hoffnungen nicht erfüllt haben, hier aber bewährte sich sein Musikantentum durchaus, und man spürte, daß einer da war, der für Mozart Sinn und Nerven hatte. — Die eigentliche Neuheit wird uns mit der Tanzsinfonie »Die Nächtlichen« beschert, die den Ballettmeister *Max Terpis* zum poetischen Anreger, *Egon Wellesz* zum Komponisten hat. Wir stehen hier im Beginn einer Bewegung, die von Rudolf v. Laban ausgegangen ist, in Mary Wigman eine schöpferische Vertreterin und in Max Terpis den Vollstrecker solchen künstlerischen Willens auf der Bühne der Staatsoper hat. Es ist die Bewegung, die den Tanz von innen her gestalten und entwickeln will. Sie will sich dem Russischen Ballett gegenüberstellen, das die Welt berauscht und gerade jetzt auch in Berlin seine Siege gefeiert hat. Ob es diesem neuen germanischen Tanz gelingen wird, eine Höhenentwicklung zu erreichen, muß abgewartet werden. Vorläufig stellt er sich ebensosehr als intellektuelle Kunst dar wie eine gewisse Musik unserer Zeit. Starrheit und Sinnenfremdheit sind bei aller Aufmerksamkeit, die sie erregt, nicht abzuleugnen. Immerhin läßt sich aus einem poetischen Vorwurf, wie ihn Terpis gewählt hat, etwas Starkes herausdestillieren. Die Geheimnisse der Nacht von der Abend- bis zur Morgendämmerung können nicht nur Situationen, sondern auch Musik aus sich heraus erzeugen. Situationen wie Musik bleiben zwar hier wegen der noch nicht vorhandenen Vorbedingungen für solche künstlerischen Betätigungen in Halbheit stecken, aber man kann den Versuch nicht anders als anregend und erfreulich nennen. Einzelne Situationen, besonders Spuk und Angst, sind auch tänzerisch gelungen, und eine Leistung wie die *Harald Kreuzbergs* ist in sich vollendet. Anderes scheitert daran, daß die Ballettgruppe der Staatsoper noch nicht über genügend geschulte Kräfte verfügt, um die Ideen des kontra-

punktischen Gruppentanzes restlos aufführen zu können. Die Musik des Egon Wellesz zeigt den vielgewandten Musikkenner und Musiker auf den Pfaden Igor Strawinskijs, der ja bekanntlich in seiner »Frühlingsweihe« das Ballett überwunden hat. Ist schon rein tänzerisch manches aus dieser Quelle herzuleiten, so hat auch die Musik in allen ihren rhythmischen und klanglichen Eigenheiten sich von diesem Vorbild stark inspirieren lassen. Das Sakrale, wie es sich in Schritt und Rhythmus ausdrückt, hat jedenfalls auch hier eine beachtenswerte musikalische Ausdeutung gefunden. Nicht alles ist urschöpferisch gezeugt, in manchem wirkt Wissen mehr als Intuition. Aber es war immerhin als Versuch interessant. *Adolf Weißmann*

AACHEN: Der Opernspielverband des jetzt vom Intendanten *Otto Maurenbrecher* geleiteten Stadttheaters sieht von den alten Führern nur noch den Oberspielleiter *W. Aron* an seiner Spitze. Der musikalische Leiter ist der von Hagen übernommene *Karl Elmendorff*, als Bühnenbildner zeichnet *Reinhold Ockel*. Einarbeit der zahlreichen neuen Kräfte und Heranbildung einer wirklichen Spielgemeinschaft war das erste Ziel in der neuen Spielzeit. So erleben wir in der Oper eine stete Steigerung namentlich der gesanglichen Leistungen, die in letzter Zeit nachgelassen hatten. Die bemerkenswertesten Aufführungen waren: »Hans Heiling« mit *Werner Kius* als darstellerisch gutem Vertreter der Titelrolle. Elmendorff-Aron-Ockel brachten eine weit über Provinzniveau hinausgehende Aufführung von »Ariadne auf Naxos« heraus, mit *Martha Mirus* als Zerbinetta, *Hans Galen* als Bacchus, *Paula Weisweiler* als Ariadne. Die Spieloper betreuen *Hanns Friederici* und *Albrecht Nehring*. *W. Kemp*

BRESLAU: *Richard Strauß* hat zweimal in unserem Stadttheater den Taktstock ergriffen, zuerst für eine Repertoireaufführung der »Salome«, der er mit einer einzigen Probe zu einer erstaunlichen orchestralen Verfeinerung und Vergeistigung verhalf, alsdann für die »reichsdeutsche Uraufführung« von »Schlagobers«, die insofern wirklich eine Uraufführung bedeutete, als Strauß die szenische Unterlage seines ursprünglich wienerisch betonten Tanzspiels der wienerischen Note wieder beraubt hat. Der hübsche, lustige Eingangsauftritt der in der Konditorei sich gütlich tuenden Wiener Firmelkinder fällt in der reichsdeutschen Ausgabe fort. Dafür zeigt sich in seinem Bettchen schlummernd ein siebenjähriges Büblein, das sich irgendwo, irgendwie den Magen verdorben und nun in seinen Fieberträumen allerhand bunte Tanzgesichte, seltsamerweise auch die düstere Vision einer schrecklichen, nur mühsam durch vom Himmel kommende Kakao-, Tee- und Biergüsse besänftigten Revolution zu erdulden hat. Zur würdigen Wiedergabe der Ballettevolutionen war unser kleiner Tanzkörper durch ein rundes Dutzend runder Wiener Tänzerinnen verstärkt worden und unseren eigenen Solisten, den Schwestern *Helga* und *Inge Swedlund* und dem Tänzer *Wilhelm Zeiller* gesellten sich noch die Schweizerin *Amy Schwaninger* und der Russe *Iril Gadescow* hinzu. Die prunkvollen, zum Teil allzu prunkvollen, die Leichtigkeit der tänzerischen Entfaltung behindernden Kostüme stammten von *Emil Pirchan*, die choreographischen Vorkehrungen von *Max Semmler*. Der laute Erfolg, den »Schlagobers« davon trug, galt wohl in erster Reihe der Person des dirigierenden Komponisten, der sich an diesem Schlußabend der ihm gerüsteten Geburtstagsfeier von Breslau verabschiedete. — Sonst wäre noch von einem Wiederbelebungsversuche an Meyerbeers »Die Hugenotten« zu berichten, der nicht sonderlich günstig ausfiel, da weder die allzu heroische Valentine der *Marie Satzinger*, noch der wiederum viel zu wenig heroische Raoul des *Anton Simek* die besonderen Ansprüche erfüllte, die das Werk an seine solistischen Matadore stellt.

Erich Freund

BRÜNN: Am 6. November fand am hiesigen tschechischen Nationaltheater die *Uraufführung* von *Leoš Janačeks* neuester dreiaktiger Oper »Das listige Füchslein« statt. Das äußerst originelle Werk ist echtester Janaček und bietet uns in musikalischer Hinsicht eine Fülle von Schönheiten, wie sie selbst in den Partituren von Janačeks Meisteropern »Jenufa« und »Katja Kabanova« nicht anzutreffen waren. Allerdings leidet dieses jüngste Opus des Meisters an einer unmöglichen Textunterlage. Janaček, der diesmal sein eigener Textdichter ist, war zwar eifrig bemüht, der gleichnamigen Erzählungssammlung R. Těsnohlideks nur das Notwendigste zu entnehmen, scheint aber hierin doch etwas zu weit gegangen zu sein, so daß der Zusammenhang der lose aneinandergereihten Bühnenbilder nicht immer gewahrt erscheint. Außerdem eignet sich gerade der gewählte Stoff mit

seinem bunten Durcheinander von Menschen und Tieren nicht zur Dramatisierung. Was Janaček dennoch für diesen Vorwurf begeistern konnte, war die Fülle der neuen Entfaltungsmöglichkeiten, die dem Meister aus der Sphäre der Tierwelt entgegentrat und die er ebenso wie die urwüchsige Sprache des unverdorbenen Landvolkes in Tönen zum Ausdruck zu bringen bestrebt war. Es ist ja bekannt, daß alle Partituren von Janačeks Opernwerken statt der weitgeschwungenen, melodischen Linie eine neuartige Worttonbehandlung aufweisen. In dem »listigen Füchslein« gewinnt diese Originalität noch dadurch, daß hier Redewendungen, wie sie zwar im tschechischen Volksmund gebräuchlich sind, schriftsprachlich aber nicht existieren, den Zwecken des Komponisten dienstbar gemacht werden. Die offene Vokalbetonung dieser Ausdrücke eignen sich hierfür ganz vortrefflich. Die mannigfach vertretene Tierwelt bietet dem Komponisten eine schier unübersehbare Menge von neuen Entfaltungsmöglichkeiten, die neben dem bereits erwähnten modernen Sprechgesang, mit ihrer geistreichen, überaus klanglichen Instrumentation der Partitur ihr charakteristisches Gepräge verleihen. Außer diesen meist kurzatmigen Perioden sind insbesondere die lyrisch angehauchten Szenen, wie sie sich namentlich im 2. Akt vorfinden, von eigenartiger Schönheit und gönnen der tiefmusikalischen Seele Janačeks Raum zu vollem Sichaussingen. Nicht unerwähnt mögen die etwas national gefärbten, rhythmisch kerngesunden Tänze bleiben, die in die Partitur eingestreut erscheinen.
Die Aufführung des Werkes an der hiesigen Bühne erfolgte im Rahmen eines Janaček-Zyklus, der dem siebzigjährigen Meister zu Ehren veranstaltet wurde. Der lebhafte Beifall, mit dem Janačeks Oper überschüttet wurde, galt neben den trefflichen Leitern des Abends Operndirektor *Franz Neumann* und Regisseur *O. Zitek*, insbesondere den Hauptdarstellern Fräulein *Hrdličkova* und *Snopkova*, sowie Herrn *Flögl.* *Franz Beck*

DRESDEN: Der Riesenerfolg, den *Lotte Lehmann* im »Intermezzo« hatte, führte dazu, die Sängerin auch noch in einigen älteren Partien gastieren zu lassen. So hörte man sie nacheinander als Elisabeth, Desdemona, Evchen und Mimi und gewann in jedem Fall den Eindruck stark persönlicher dramatischer Gestaltungskraft, nicht minder einer auf ideale stimmliche Beanlagung gegründeten meisterlichen Sangeskunst. Lotte Lehmann ist im Flug erklärter Liebling des Dresdener Opernpublikums geworden und soll darum auch in der zweiten Hälfte der Spielzeit noch eine Reihe von Gastspielen absolvieren. Als Neueinstudierung brachte die Oper Donizettis »Don Pasquale« in einer Aufführung, deren Schwerpunkt in der feinen stilvollen Orchesterführung *Hermann Kutzschbachs* lag. Die Besetzung hatte in *Ludwig Ermold* wohl einen humorvoll gestaltenden Titelhelden und in *Liesel v. Schuch* eine glänzende Koloratursoubrette aufzuweisen, aber Bariton und Tenor ließen manches zu wünschen übrig. Und doch müßte das Werkchen in jeder Hinsicht ganz erstklassig aufgeführt werden, wenn man sich für seine im Schatten von Rossinis »Barbier« stehenden vormärzlichen Reize sollte erwärmen können. *Eugen Schmitz*

FREIBURG i. B.: Nach Vorangehen mehrerer großen deutschen Bühnen hat das Stadttheater die Oper »Jenufa« von Leoš Janaček in den Spielplan aufgenommen und jetzt herausgebracht. Höher als die unerquickliche Handlung des als Text unterlegten Dramas von Gabriele Preiß steht die Musik, wenn auch das vom Komponisten befolgte Prinzip, die Melodik der Gesangspartien aus dem Tonfall der gesprochenen Rede zu entwickeln, auf langen Strecken zur Einförmigkeit führt. Zu lyrischer Stimmungsmalerei dagegen sind reizvolle Ausdrucksmittel verwendet. Die Hauptrolle der Küsterin Buryia wurde durch *Marta Homann*, allzu veristisch im Stil, gegeben. Stimmungswarm inszeniert und von Kapellmeister *Ewald Lindemann* liebevoll vorbereitet, hatte das Werk entschiedenen Erfolg. *Hermann Sexauer*

HAGEN: *Uraufführung: »Gudrun auf Island«*. Oper in drei Akten (vier Bilder). Text und Musik von *Paul v. Klenau.* Ein Ereignis für Hagen und für den Komponisten ein voller Erfolg. Klenau ist Lyriker, dies zeigt sich vor allem im zweiten Akt. Nordische Herbheit und Gefühlstiefe sind hier wunderbar gezeichnet. Seine Linien sind melodisch zurückhaltend und von zarter Keuschheit. Die dramatischen Höhepunkte sind mehr rhythmisch beschwingt als dramatisch; immer wieder zeigt sich der Lyriker. Sein Schaffen ist gemäßigt modern, ehrlich im Ausdruck; ein feinsinniger Musiker offenbart sich, jedoch kein Eigener. Das Orchester wird nie aufdringlich, es wirkt in seiner schlichten und doch kühnen Har-

monik erfrischend. Lyrisch nordisch ist die Musik, lyrisch nordisch die Handlung. Durch die Lüge, der in der Ferne weilende Kjartan habe Ingeborg, die liebliche Tochter Olafs gefreit, errang sich Haldor Gudrun zum Weibe, die Kjartan zugetan war. Bald kehrt Kjartan bei seinem Halbbruder ein. Kjartan und Gudrun finden sich in einer dunklen Frühlingsnacht, jedoch von Thorleik, Haldors Vater erkannt. Kjartan flieht, von Haldor verfolgt. Im Bruderkampf siegt Kjartan, von Gudrun angefeuert. Er selbst wird von den Mannen Haldors erschlagen. Sich dem Schicksal beugend, wandert Gudrun hinaus in die Einsamkeit. — Hierzu hatte *Igon Wilden* ganz hervorragende Bühnenbilder geschaffen. Die Chöre bewegten sich unter Oberspielleiter *Alexander Spring* mit bewundernswerter Sicherheit. *Fritz Behrend* saß am Pult. Das Orchester war auf der Höhe. Ganz besonders zu nennen ist *Dodie van Rhyn-Stellwagen* (Gudrun). Ein Siegfried-Typ, dessen Tat aus reiner Liebe geschehen, ohne Falsch, war *Gustav de Loor* (Haldor). *Josef Lex*, ein ruheloser Normanne, schicksalsergeben als Kjartan, und *Walter Scheffel* (Thorleik) sang den nordischen Seher. *Hans Gärtner*

HAMBURG: Die hiesigen Operntheater, die Stadttheaterbühne und die Volksoper, sind beide mit Spielplansorgen geplagt und suchen durch Gastspiele (*Baklanoff*, *Karin Branzell*, *Bohnen* dort; Russisches *Diaghileff-Ballett*, *Jan Jarow* hier) die vom Zufall oft bedrängten Pläne zu »verbessern«, die Lücken im eigenen Ensemble nur offenkundiger zu betonen. Bald nach Dresden ist in der Dammthorstraße Straußens »Intermezzo« gegeben worden. In einer Darlegung, die *Pollaks* suggestives Vermögen Höhenlinie gewinnen ließ. Das so seltsamer Laune entsprungene Stück mit seinen Indiskretionen hat hier wohl gerade deshalb, weniger mit dem bezweckten Eigensinn eines Stils des rastlos »begleiteten« und bewitzelten Rezitativs einige Abende bereits leichthin zu unterhalten vermocht. Wobei die Bedeutung einer Leistung, wie sie *Helene Falk* als Christine bot, volle Würdigung fand. — Weil man den 50. Todestag Cornelius' zu markieren vergaß, holt man im Stadttheater die Ehrung nach zum 100. Geburtstag und wird den »Cid« geben — als Neuheit, nicht in der Weimarer Urfassung, sondern in Thuilles Münchner Zustutzung. — Am 1. August nächsten Jahres hört die Volksoper als selbständiges Institut auf zu bestehen. Jetzt ist endlich im Vergleichswege eine Einigung getroffen zwischen Direktor Richter und der Besitzerin des Volksopernhauses. Das Stadttheater hatte urkundlich schon von dieser vor zweieinhalb Jahren das Haus vom letzten Sommer ab gepachtet. Nicht, um die Sorgenlast zu mehren. Aber im Stadttheater sind Umbauten nötig, die Modernisierung des eigentlichen Bühnenhauses (ein alter Kasten von 1828!) steht als wichtigste Leistung noch bevor. Um dem Stadttheater für diese Monate eine Gaststätte zu geben, beschloß man die Fusion beider. Geplant ist, später im kleinen Hause Spieloper und »klassische« Operette dominieren zu lassen. Es wird nach Lage der Dinge also Oktober 1925 das Stadttheater ins Kleine Haus gehen, um sein Ensemble zu sichern, vorher aber dort noch Umbauten vornehmen. So daß also vom August 1925 ab das Volksopernensemble aufhört. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Unsere Städtische Oper hat in diesem Jahre früh begonnen, und man darf ihr die Anerkennung nicht vorenthalten, daß sie vorwärts gekommen ist. Allerdings liegen in diesem Winter die Verhältnisse weit günstiger als im Vorjahre. Es ist verwunderlich, was derzeit unter den zahllosen Gastspielen noch erreicht wurde. Doch liegt auf der Hand, daß bei einem eingespielten Ensemble, wie wir es jetzt besitzen, die Vorstellungen geschlossener ausfallen. Zudem dürfen wir zu dem verantwortungsvollen Leiter der Oper *Rudolf Krasselt* die Zuversicht hegen, daß er die Entwicklung unseres Opernwesens in künstlerische Bahnen leitet. Die Neueinstudierungen, die ausnahmslos in seiner Hand lagen, — es handelte sich um Cosi fan tutte, Tristan und Eugen Onegin — waren von ausgesuchter musikalischer Noblesse, während *Hans Winkelmann* in mustergültiger Form die Regie dazu besorgte. Mussorgskijs »Boris Godunoff« trat neu in unseren Gesichtskreis, und man mußte der musikalischen Überwachung der Einstudierung durch *Arno Grau*, den Leiter der ausgezeichneten Aufführung, uneingeschränktes Lob widerfahren lassen. In der Titelrolle tat sich *Franz Kronen* ganz besonders hervor. *Albert Hartmann*

LEIPZIG: Zu häufigem Opernbesuch laden in letzter Zeit die Engagementsgastspiele ein. Man sucht einen Heldenbariton, einen lyrischen Tenor, einen Spieltenor, eine jugendliche Heroine, einen Koloratursopran. Es geht

immer abwechselnd Manrico, Cavaradossi, Holländer, Peter Iwanow, David, Elsa, Agathe Constanze. Unter den Gästen befanden sich bedeutende und anziehende Erscheinungen, wie die *Geyersbach*, *Fanny Cleve*. Die Entscheidungen stehen noch aus. *Brechers* Spürsinn für Ursprünglichkeiten der Begabung, für ein intelligent-persönliches Künstlertum, und seine sonstigen Erfahrungen garantieren eine gute Wahl. Wichtiger als der äußere Ensemblezuwachs ist die innere Konsolidierung. Was das Theater nach einem Jahr direktorialer Betätigung und Bewährung Brechers bedeutet, zeigte die soeben wieder im Repertoire erschienene Zauberflöte. Unvergleichlich, wie unter Brechers Stabführung in dem künstlerischen Organismus des Werks Musikalisches und Geistiges nebeneinander waltete, unvergleichlich die Tönung des Klangs gegen die sprachliche und gedankliche Klarheit des von der Bühne aufgefangenen Worts. Es war die krönende Zusammenfassung von Brechers bisherigem Wirken für Leipzig. — Nebenher erfreute sich Hermann Noetzels »Meister Guido« eines kurzen Aufenthalts auf unserer Bühne, — ein Nachklang aus der verflossenen Opernära, in der dies Stückchen zu den Ereignissen zählte. *Hans Schnoor*

MAINZ: Die im Stadttheater am Letzten vorigen Monats zur *Uraufführung* gelangte Oper eines jungen dänischen Komponisten *Ebbe Hamerik* »*Stepan*« hatte bei der Premiere einen ganz sensationellen Erfolg zu verzeichnen, der jedoch bei der zweiten Aufführung mit Recht einer gemäßigteren Einschätzung weichen mußte. So bühnenwirksam trotz des Mangels einer zw ngenden Linie der Stoff *Frederik Nygaards* ist, der uns den Leidensweg eines idealistischen, für seine Anschauung am Kreuz sterbenden russischen Revolutionärs versinnbildlicht, von einer gewissen Effekthascherei, zu der ja das Thema: »Sowjetrevolution« leicht verleitet, die wohl auf den ersten Blick hin blendet, jedoch öfters durch nur skizzenhaft angedeutete Vorgänge wahren inneren Wertes entbehrt, ist das Werk nicht freizusprechen. — Dem modernen Tonsetzer bietet dieses Milieu — diese Wechselgänge von Lyrik und Dramatik — eine treffliche Unterlage. Daß es dem Komponisten gleich dem Textdichter nicht gelungen ist, den Stoff zu völliger Geschlossenheit zu bringen, soll ihm im Anfang einer gewiß zukunftsreichen Laufbahn nicht angerechnet werden. Seine Vertonung hat, wenn auch in den lyrischen Szenen nicht frei von Puccinischen Einflüssen, für die Schilderung der brutalen, wüsten Soldateska jene scharfe Charakterisierung, die uns heute für die Auslegung solcher Handlungen verständlich ist, zumal es Hamerik verstanden, über der Charakteristik den Melodiebogen nicht zu vergessen. Ein richtiger Schlager: Bolschewistenmarsch zeugt zwar von besonderer Verve und origineller Instrumentierung, fällt jedoch aus dem Opernrahmen. Die Anforderungen, die die Partitur an Orchester und Ensemble stellt, sind besonders was Rhythmik und exponierte Lage betrifft, außerordentlich. — Die Aufführung, der sich Intendant *Islaub* und Generalmusikdirektor *Gorter* im besonderen annahmen — das treffende Bühnenbild stammt von *Wilhelm Huller* —, bildete in jeder Beziehung eine Tat. Orchester wie Ensemble auf beachtenswerter Höhe. Es wären im besonderen herauszugreifen: *Harry Schürmann*, *Olly Stephan*, *Alice Orff-Solscher*, *Franz Larkens*, *Karl Lorentz*. *Karl Goebel*

MANNHEIM: Ein längeres Spatium gilt es diesmal kritisch zu durchfurchen. Unsere Oper hat in gewissem Sinne fleißig gearbeitet, wenn sie auch bis jetzt noch nicht den Anlauf genommen hat, dem klassischen Spielbestand die nötige Auffrischung zuteil werden zu lassen. Zwei Neuheiten sind bis jetzt herausgekommen. Die eine, allerdings ältesten Datums, Händels »Otto und Teophano« erzwang sich den Respekt der gebildeten Zuhörer durch die dramatische Kraft, die in ihren Arien kreist, weniger durch die stoffliche Besonderheit dieses Werks. Es ist überhaupt ja wohl weniger plausibel in seinen verwickelten Geschehnissen als der großzügigere »Julius Cäsar«, der auch als Opernheld überall kommt, gesehen wird und siegt. *Hans Bahling* und *Änne Geier* trugen die Hauptpartien und führten sie zu dem gewünschten Erfolg, an dem auch *Richard Lert* mit dem prächtig konzertierenden Orchester Teil hatte. — Ein ganz anderes Gesicht zeigt die zweite Neuheit, die nunmehr als *Uraufführung* von der Initiative unserer Opernleitung Zeugnis geben will. *Theodor Szántó* hat in Anlehnung an das Schauspiel »*Taifun*« von *Melchior Lengyel* eine Oper komponiert, die japanische Diatonik, die auf ihr gebildete Harmonik der Quarten- und Quintenfolgen propagiert. Von geheimnisvollen Dingen war vorher die Rede, von der fünfstufigen Urskala der Japaner, von dem Pentaton. Das klingt

alles bedeutender, als es de facto ist. Die Quartenfolgen kennt man schon von Debussy her, der Kreis um Schönberg bedient sich ihrer ja auch und zwar ohne japanische Maskerade und die Quinten, ja die ist man doch selbst von so maßvollen Harmonikern wie Richard Strauß und Giacomo Puccini gewohnt worden. Puccini, welch großer Stilkünstler ist er doch in seiner »Butterfly«, wo er von dem japanisierenden musikalischen Sprachelement gerade so viel nimmt, um eine geschmackvolle Dosierung, eine artige Kombination abend- und morgenländischer Kultur heraufzuzaubern. Szántó dagegen überliefert sich mit Haut und Haaren dem Orient und zwar nicht dem blühenden Orient, sondern einem grauverhängten, der seine Kinder nur stottern, stammeln und stöhnen läßt, ihnen aber jede schönere, weichere, sinnlichere, melodische Regung verwehrt. Und das schlimmste an dem ganzen ist, daß, wenn schon die Japaner musikalisch mit Unfruchtbarkeit geschlagen sind, die Europäer noch schlechter wegkommen. Eine glänzende Aufführung, auf der Bühne von dem hochbegabten *Carsten Cerner* als Dr. Tokerámo und dem schönen Fräulein *Elisabeth Gritsch* in den Hauptrollen getragen, von *Richard Lert* orchestral, von *Richard Meyer-Walden* szenisch wohl behütet, erzielte dem Werk einen starken Publikumserfolg. — Zwei Opern aus französischer Schule, Halévys »Jüdin« und Adams »Postillon« erinnerten an frühere Zeiten und glänzendere Eindrücke. Die tragische Oper hatte es übrigens besser wie die komische, für die der Dirigent *Werner v. Bülow* nicht die hier gewünschte leichte Hand und spirituelle Eleganz aufbrachte! *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: In der Staatsoper gab es eine *Uraufführung*: *Don Gil von den grünen Hosen*. Musikalische Komödie in drei Aufzügen nach dem Spanischen des Tirso de Molina von *Walter Braunfels*. Gabriel Tellez, genannt Tirso de Molina, ein Hauptvertreter der Hochblüte des spanischen Dramas im 17. Jahrhundert und in der Geschichte der Operndichtung von Bedeutung als erster, der den gewaltigen Don Juan-Stoff in ein Drama faßte, ist neuerdings mit seiner Komödie »Don Gil de las calzas verdes« wieder auf die deutsche Bühne gekommen, und der große Erfolg, den das Stück hatte, ließ Braunfels dessen Eignung zu einem Operntext wohl überschätzen. Donna Juana, von ihrem Geliebten Don Manuel verlassen, begibt sich in Männerkleidung von Valladolid nach Madrid, wo Don Manuel als Don Gil um die reiche Donna Ines wirbt, die, mit Don Rodriguez heimlich verlobt, sich in die als Don Gil verkleidete Donna Juana verliebt. Ein ausgesprochenes Intrigenstück, und als solches bedarf es zu einer unmittelbaren drastischen Bühnenwirkung des ungehemmten Flusses der Handlungsvorgänge und einer durchsichtigen Szenenführung. Braunfels übersah dies. Nicht allein, daß er die Verwicklungen der spanischen Vorlage nicht auf die kürzeste dramatische Formel zurückführte, wie sie für eine sinnfällig sich auswirkende Opernhandlung unbedingt zu fordern ist, sondern aus rein musikalischen Rücksichten flocht er auch noch mehrere retardierende Episoden ein, so daß, zieht man dazu die an und für sich verbreiternde Wirkung der Musik in Betracht, das szenische Tempo für eine musikalische Komödie viel zu schwerflüssig wird. Diesen szenischen Hemmungen zu begegnen, ist auch die besondere Struktur der Braunfelsschen Musik nicht angetan. Zu dem lustigen Treiben unbeschwerter Triebmenschen erklingt die anspruchsvolle Sprache einer höchst differenzierten Musik. Die Partitur verrät auf jeder Seite die erlesene musikalische Kultur des Komponisten, und die kammermusikalische Feinheit des Musizierens zeigt sein satztechnisches Können im hellsten Lichte. Wenn sich auch das rein Einfallsmäßige nicht ganz auf der Höhe der »Vögel«, seiner vorhergehenden Oper, hält, so birgt doch auch der »Don Gil« eine schöne Fülle edel geformter Melodien und plastisch gemeißelter Themen. Die Aufführung war hervorragend, ein Hauptverdienst von *Hans Knappertsbusch*, der das Werk musterhaft einstudiert hatte. Souverän überwand er die unerhörten Schwierigkeiten und zeichnete die hundertfältig verschlungenen Linien des Partiturbildes in bewundernswerter Feinheit nach. Sein Helfer auf der Bühne, Spielleiter *Hofmüller*, meisterte das tolle Treiben mit sicherer Hand, ließ allerdings ein burleskes und groteskes Element mehr in Erscheinung treten, als es der musikalische Stil des Werkes rechtfertigt. Von den Solisten ist an erster Stelle zu nennen *Aline Sanden* in der Titelrolle, die eine schlechthin unübertreffliche Leistung bot, daneben die bestrickende Ines von *Elisabeth Feuge* und der mit echtem Buffogeist gesalbte Diener Caramanchell *Robert Lohfings*. Auch alle übrigen Mitwirkenden boten ihr Bestes, nicht zuletzt das Orchester. Der Beifall war stürmisch. *Willy Krienitz*

PARIS: Im November hat die Opéra neuerdings Vorstellungen eingeführt, die wahrlich nicht in ihren Rahmen passen. Man sprach lange davon, dementierte und bestätigte abwechselnd die Neuigkeit, bis tatsächlich am 13. November der Kinematograph in die Akademie nationale de musique seinen feierlichen Einzug hielt — zwar nur für einige Abende und ausnahmsweise. Das Werk, dem als erstem die Ehre dieser Neuerung zuteil wurde, ist ein gewisses »Miracle des Loups«, ein mittelalterliches Stück, für dessen Bühneneinrichtung *Henry Dupuy-Mazuel* zeichnet und dessen Musik der Direktor des Conservatoire, *Henry Rabaud*, geschrieben hat. Der Name des letzteren allein war Gewähr genug dafür, daß dieser Versuch, zu dem das Orchester und die Chöre der Opéra hinzugezogen wurden, einen künstlerischen, wertvollen Charakter annehmen würde. Rabaud hat für das »Miracle« eine umfangreiche Partitur geschrieben, die sich den Szenen auf der Leinwand, namentlich in den Tänzen und volkstümlichen Liedern völlig anpaßt. Außerdem geben die Schlachtszenen dem Komponisten Gelegenheit, sinfonisch zu sprechen und so aus dem kinematographischen Erzeugnis ein wahres Kunstwerk zu machen. — Im November auch wurde das 1841 von Adolphe Adam geschaffene Ballett »Gisèle« wieder aufgeführt. Das Libretto schrieben Théophile Gautier, Saint Georges und Coralli. Seit 1868 vom Repertoire verschwunden, wurde das Ballett, dessen Stoff Gautier einer Novelle seines Freundes Heinrich Heine entnommen hat, 1910 und 1921 vom *Russischen Ballett* wieder nach Paris gebracht. Heut ist eine polnische Tänzerin, Fräulein *Spessiwitzewa*, seine gefeierte Primaballerina. Die Musik von Adam scheint ein wenig veraltet. — Es ist auch nicht ganz uninteressant, in derselben Woche das *Schwedische Ballett* des achtzigjährigen *Rolf de Maré* in seinen verblaßten Reizen wiederzusehen. *Jean Borlin* und seine Truppe debutierten im Théâtre des Champs Elysées mit »Le Tournoi singulier« von *Roland Manuel*, dessen Ausstattung und Kostüme vom japanischen Maler *Foujita* stammen, und mit einem persischen Ballett »Le Roseau« von *Daniel Lazarus*, köstliche, feine Werke, in ausgezeichneter Inszenierung. »Le Porcher« nach einem Andersschen Märchen hat schwedische Musik und Tänze und zu »La Jarre« von Pirandelle, dessen Handlung bei den sizilianischen Bauern spielt, hat Alfredo Casella die Musik geschrieben. Das »Ballett nègre« von Blaise Cendras mit Musik von Darius Milhaud, das sich szenisch und musikalisch in äußersten Extremen zeigt, endete mit mehr oder weniger heftigen Kundgebungen im Saal. »Geschlossen« ist der Titel eines zweiaktigen Augenblicksballetts mit einem kinematographischen Zwischenspiel von Eric Satie. Alle diese Balletts, die mit bewundernswerter Sorgfalt zusammengestellt sind und eine gewaltige Arbeit beweisen, wurden von *Jean Borlin* getanzt. — Die im Trianon lyrique aufgeführten drei Akte von Raoul Charbonnel, zu denen Francis Casadesus die Musik geschrieben hat, stehen auf einem anderen Musikpol. Dieses »Chanson de Paris« ist ein Seitenstück zur »Louise« von Charpentier zu nennen, der von Casadesus sehr verehrt wird. Es ist das Sujet in umgekehrter Form. Hier ist es das Land, das schöne Land von Bresse, dem die junge Rosette — durch eine Liebesgeschichte — nach der Stadt entführt wird. Vertraut mit dem Leitmotiv und mit der Folklore hat Casadesus es verstanden, gefühlvoll und kräftig zugleich, die volkstümlichen Themen von Bresse, wo die Handlung um 1830 spielt, geschickt zu verarbeiten. Der künftige Direktor der Opéra Comique, *Léon Masson*, der derzeitige Direktor des Trianon, der selbst dirigierte, hat mit der Oper einen guten Griff getan. Er will sie im nächsten Jahr mit in die Salle Favert hinübernehmen, die seit ihrer Wiedereröffnung nichts Neues gebracht hat und jetzt den »Tristan« vorbereitet.

J. G. Prod'homme

WIESBADEN: Für das Wiesbadener Staatstheater bedeutet die Berufung *Otto Klemperers* (*Franz Mannstaedt*, der nunmehr Zweiundsiebzigjährige, trat in den wohlverdienten Ruhestand) die Gewähr eines neuen Aufschwungs. Mag auch das Solopersonal der Oper nicht mehr so viel überprovinzielle Kräfte aufweisen wie ehedem (das Fach der Hochdramatischen bleibt überhaupt noch neu zu besetzen): von diesem seinem Werk extatisch hingegebenen Dirigenten strömt solche Fülle hinreißender Kraft aus, daß eine hohe künstlerische Gesamtleistung einfach erzwungen werden muß. Dies ward bereits zur beglückenden Gewißheit, als *Klemperer* zum erstenmal die Wiesbadener Oper leitete: Fidelio (bemerkenswert *Max Roth* als Pizarro) allem zeitlich-bedingten entrückt, gleichsam aus der Urform revolutionär-Beethovenschen Geistes wiedergeboren. Abweichungen vom Altgewohnten in Tempo und Nüancierung wirkten

im Rahmen dieser höchstpersönlichen Einfühlung wie Selbstverständlichkeiten: die neuen, in primitivem Stil auf düsterroten Farbtönen aufgebauten Szenenbilder, das stark realistisch-uniforme Kostüm des Gefangenenchors (Entwurf *Ewald Dülberg*, szenische Leitung *Carl Hagemann*) unterstrichen noch die Besonderheit dieses über örtliche Bedeutung weit hinausreichenden Theaterereignisses. *Emil Höchster*

KONZERT

BERLIN: Mit ihrem weiteren Fortschreiten hat die Saison mancherlei gebracht, was die Tendenzen der Gegenwart stark beleuchtet. Dazu gehört nicht so sehr »Don Juan«, eine klassisch-romantische Phantasmagorie von Walter Braunfels, wie das, was abseits der großen Heerstraße blüht. Das Werk Braunfels' wurde bei *Furtwängler* aufgeführt. Der Gedanke, die Variation neu zu beleben, konnte nur in einem aufkeimen, der eigentlich Neues nicht anstrebt. Dieses Werk entspricht also vollkommen der vermittelnden Art des süddeutschen Komponisten. Sein Musikertum, seine Herrschaft über die Mittel sind ebenso über allen Zweifel erhaben wie seine romantischen Neigungen, die von der Reflexion nicht ganz unberührt sind. Mit den zwei, drei Themen, die hier auftauchen, wird sehr viel hantiert. Aber das Endergebnis bleibt doch nur halb befriedigend.

Die *Novembergruppe* hat sich mehr als je der Musik ergeben und findet starken Widerhall bei allen künstlerischen Menschen. Man darf sagen, daß gegenwärtig die jungen Komponisten nach der Pfeife Strawinskijs tanzen. Nur ganz wenige sind imstande, sich seiner Suggestionskraft zu entziehen. Wir finden hier natürlich auch Egon Wellesz wieder, der in seiner Suite für Violine und Kammerorchester immerhin die Fähigkeit zur Formgestaltung zeigt. Und wir begegnen Ernst Toch, der in seinen fünf Stücken für Kammerorchester den Weg vom Impressionismus zur gegenwärtigsten Kunst geht. Da sein Handwerk auf sicherem Boden ruht, haben wir auch in Zukunft etwas von ihm zu erwarten. Malipieros »Grottesco« stammt aus einer anderen Gegend. Es ist mit untrüglichem Sinn für Wirkung geschrieben. Aber inmitten aller dieser Stücke hat doch »Pribaoutki« von Strawinskij mit seinem artistisch gehobenen Volkstum alle Zeichen treffsicherer Meisterschaft getragen. Dirigent war Emil Kahn. — Auch was die Volksbühne an einem Sonntagvormittag vorweist, ist willkommen. Schönbergs »Verklärte Nacht« kann nun zwar selbst in der feingeschliffenen Aufführung durch das *Havemann-Quartett* nichts Wesentliches mehr für uns bedeuten, aber Hindemiths »Junge Magd« wieder einmal vorzuführen, ist von Wert. Der Stimmungsgehalt dieses Liederzyklus wird durch *Maria v. Basilides* von der Budapester Oper zu seltenem Ausdruck gebracht. Von hier führt die Erinnerung zu einem Konzert des *Staats- und Domchors* in der Hochschule für Musik. Wir sind noch immer im Bereich des Totensonntags, und die Musik dieses Abends enthält sich bewußt jedes Zugeständnisses an Fröhlichkeit. Schönbergs Chor »Friede auf Erden« ist in seinem kunstvollen Bau keine Musik von zwingender Unmittelbarkeit; Sigmund v. Hauseggers »Requiem« in einem anderen Sinne ebensowenig. Man kann auch Richard Strauß' sechzehnstimmigen »Abend« nicht gerade als einen Beweis schöpferischen Zwanges betrachten. Aber gesungen wird dies alles von dem Domchor mit einer Sicherheit der Tongebung, die nicht gut zu übertreffen ist. Und wieder ist das Havemann-Quartett zur Stelle; »Die verklärte Nacht« und Jarnachs Quintett, ein standard work, erklingen in Vollendung. In unaufhörlicher Folge konzertieren die Dirigenten *Furtwängler*, *Bruno Walter*, *Klemperer*, *Heinz Unger:* sie alle, die einen mehr, die anderen weniger, müssen die Erfahrung machen, daß selbst das vorzüglichste Angebot die Nachfrage überwiegt. Man muß an die außerordentlich bildkräftige Darstellung der »Pathétique« Tschaikowskijs durch den Russen *Issai Dobrowen* denken, die das Werk noch einmal in das allerhellste und allergünstigste Licht rückte. Unter den mancherlei Bruckner-Aufführungen soll auch die der Dritten durch den Dirigenten *Hermann v. Schmeidl* nicht unerwähnt bleiben, um so mehr, als sie sich unter ungünstigen Umständen zutrug. Bei diesem Anlaß lernte man ihn als einen begeisterten und sicheren Orchesterführer kennen. — Klavierabende von *Gieseking* und *Erdmann* führen über den typischen Pianistenabend hinaus. Auch sonst ist der Ehrgeiz, die Fesseln des herkömmlichen Programms abzustreifen, überall zu bemerken. Wie sollte man auch sonst die Beachtung der Kritik finden? Dann taucht eine Koloratursängerin *Ada Sari* auf, mit großem Pomp angekündigt und schon darum den höchsten Erwartungen nicht entsprechend. Die Seltsamkeit einer dirigierenden Frau erscheint in der Person der

Engländerin *Ethel Leginska*. Es überrascht eine sehr persönliche Wiedergabe der 7. Sinfonie Beethovens, an die sich die pianistische Leistung in einem Konzert Philipp Emanuel Bachs anreiht; aber es steigt auch der Verdacht auf, daß Miß Leginska lediglich mit ein paar Nummern, die sie wohl studiert hat, durch die Welt reist. Als Eckpfeiler des Musiklebens stehen wiederum die Missa solemnis unter *Siegfried Ochs* und die Totensonntagsaufführung der Singakademie unter *Georg Schumann* da. *Adolf Weißmann*

BRAUNSCHWEIG: Das Konzertleben steht auf vollster Höhe, und der Musikfreund vor dem bekannten Verlegenheitsreichtum. Die Abonnementskonzerte des *Landestheaters* sind stets ausverkauft und die öffentlichen Generalproben gut besucht, das erste dirigierte *Mikorey* auswendig (Mozarts Jupiter-Sinfonie, Siegfried-Idyll und »Rienzi«-Ouvertüre von Wagner, »Römischer Karneval« von Berlioz), im zweiten feierte er mit der ersten Dresdener Altistin *Jrma Tervani* glänzende Triumphe, Tschaikowskijs »Pathetische« krönte den Abend. In den musikalischen Erbauungsstunden des Kammermusikers *W. Wachsmuth* betätigt sich *Mikorey* als hervorragender Kammermusikspieler. Der *Lessing-Bund* verpflichtete wieder das *Leipziger Gewandhaus-* und das *Rosé-Quartett*, sowie unseren ehemaligen Bassisten *Adolf Schöpflin* zu einem Liederabend. Der *Bach-Verein* führte unter *A. Therig* Händels »Saul«, und der *Braunschweiger Männergesangverein* am Jubiläumstage von *C. Pohligs* 10jähriger Wirksamkeit als Dirigent Max Bruchs »Frithjofsage« auf. Die *Sänger der römischen Basiliken* eroberten Braunschweig im Sturm. Als Vertreter der Geige erschienen *Lidus Klein v. Giltay* und *Jbolyka Gyarfas*, Klavierabende veranstalteten *Emmi Knoche*, *Marie Osterloh* und *Walter Kämpfer*, *Ernst Schacht*, *C. Giëmsa* und *E. Steinhage* leiteten ihre Kammermusikabende mit erfolgreicher Wiedergabe der drei Klaviertrios von Brahms ein. *Ernst Stier*

DARMSTADT: Trotz der wirtschaftlichen Konsolidierung, die einen normaleren Wiederaufbau des Konzertlebens gestattet, herrscht zunächst noch fühlbare Scheu und Zurückhaltung; ein Solistenkonzert gehört zu den Seltenheiten, und die Abende auswärtiger Künstler sind fast völlig verschwunden. Und doch erstarkt das eigene, einheimische Musikleben in zusehendem Maße, wobei die Kammermusikpflege, überhaupt Veranstaltungen kleineren Rahmens und intimerer Form den breitesten Raum beanspruchen. Da ist es das *Drumm-Quartett*, das in jüngster Zeit mit Erfolg den höheren Zielen ausgeprägter Meisterschaft zustrebt unter der eigenbewußten Führung *Otto Drumms*, der überdies zusammen mit *Josef Rosenstock* in formvollendeter Weise sich sämtlicher Violinsonaten Beethovens annahm. Auch das *Schnurbusch-Quartett* leistet Vorzügliches, wenngleich an Feinheit und Ausgeglichenheit von dem ebenfalls hier ansässigen *Busch-Quartett* übertroffen, das im Rahmen der Akademiekonzerte u. a. ein Werk des hier nur wenig beachteten Busoni (Streichquartett op. 26) spielte, dessen allzu früher Tod die Freie Gesellschaft zu einer Gedächtnisfeier veranlaßte. Das Höchste an kammermusikalischer Kultur und Abgeklärtheit schenkte jedoch *Rosé*; welch unbezwingbarer, unnachahmlicher Zauber, ein Musizieren höher als alle Weisheit, spielend über allen Schwierigkeiten, so selbstverständlich und zwingend, so tief aus Seele und Gemüt! — Eine neue, eigenartige Einrichtung sind die Sonderkonzerte des Musikvereins, die einer glücklichen Idee *Bodo Wolfs* zufolge dem Seltenen aus Vergangenheit und Gegenwart gewidmet; etwa die Ausgrabung eines alten Frankfurter Musikers, *Heinr. Valentin Beck*, der wie so viele des 18. Jahrhunderts vergessen, nicht nur weil sie der Bachsche Genius beschattete, sondern weil jene Zeit an sich der Verbreitung deutscher Künstler nicht sonderlich günstig. Beck (1698—1758), ein jüngerer Zeitgenosse Telemanns, entstammte der thüringisch-sächsischen Kantoreitradition; zuletzt in Frankfurt tätig, wo er Goethes Großvater Textor eine Anstellung verdankte, trat er ob seiner allgemeinen Beliebtheit als Mensch und Künstler zu den angesehensten und vornehmsten Familien der Reichsstadt in engste Berührung, nicht zuletzt zu Frau Rat Goethe selbst, die noch als Mutter des heranwachsenden Wolfgang bei Beck Klavierunterricht nahm. Die Proben seines künstlerischen Schaffens, verschiedene Kantaten, zeigen Beck als ein vortreffliches Talent von ausdrucksvoller, warmbeseelter Sprache und eigenen Wegen künstlerischer Formung, wenn auch äußerlich der Einfluß Telemanns sich nicht verleugnet. — Die großen Sinfoniekonzerte unter *Balling* — bislang ein klassischer Abend, aus dem *Edwin Fischer* temperament- und geistvoll interpretiertes Klavierkonzert in Es von Beethoven hervorragte, und ein Abend

russischer Romantiker fanden ihre Einleitung mit einem dreitägigen *Bruckner-Fest*, das mit der Wiedergabe der Siebten und Achten seinen Höhepunkt erreichte, wogegen der Festabschluß mit Bruckners selten gehörter d-moll-Messe und Tedeum infolge einer spannungslosen Mattigkeit der Stimmen zurückstehen mußte. — Einen sympathischen Eindruck gewährten die Darbietungen des Darmstädter Kammerorchesters (*F. Fischer*) und das Mozart-Konzert des aus Dilettanten und Schülern bestehenden Akademieorchesters (*W.Schmitt*), nicht zu vergessen das Männerchorkonzert des *Mozart-Vereins*, der dank der verdienstvollen Leitung *F. Rehboks* fern aller Liedertafelei mit künstlerischem Ernst und Geschmack den höchsten Anforderungen zustrebt. Dabei sei auf ein Ereignis hingewiesen, das für die künftige Entwicklung der hessischen Männerchöre von ausschlaggebender Bedeutung sein wird, indem sich unlängst in Anwesenheit zahlreicher Vertreter der *Hessische Sängerbund* als ein Teilverband des deutschen Sängerbundes begründete, ein Ziel, das seit Jahren angestrebt, nunmehr erst dank umsichtiger Vorarbeiten eine reibungslose, einhellige Verwirklichung fand. *J. H. M. Lossen-Freytag*

DORTMUND: Unser Konzertleben setzte mit vortrefflichen Leistungen des Städtischen Orchesters und *Wilhelm Siebens* ein, der unter anderem die impressionistische »Meeressinfonie« von Atterberg und eine neue, musikfrohe Serenade von Braunfels, sowie mit dem *Musikverein* einen hervorragenden Strauß-Abend zu wohlgelungener Aufführung brachte. Dann ging er auf eine gastierende Nordlandreise und überließ die nächsten Konzerte *Rudolf Siegel* und *Max Fiedler*, die mit ihnen unsere Romantiker Schumann, Mendelssohn und Brahms zu neuem Leben aufblühen ließen. Ein Bruckner-Konzert des *Allgemeinen Arbeiter-Gesangvereins* ließ in *Herbert Schmidt* ein zukunftsfreudiges Dirigententalent (Vierte und Männerchöre) entdecken. Dann kam *Richard Strauß*, leider nicht als Dirigent, sondern als trefflicher Begleiter seiner besten Lieder, die *Heinrich Rehkemper* höchst vorteilhaft sang. Ein Liederabend *Kurt Rinkgardens*, ein Sonatenabend von *Riele Queling* und *Paula Stebel* und ein Klavierabend *Emil v. Sauers* erfreuten durch gute künstlerische Leistungen. Ebenso bewährten sich *Schlusnus* und *Melchior*, dieser im Verein mit *Richard Trunk*, gesanglich bestens. Der Verein »Cäcilia« *(Max Spindler)* führte verdienstvollerweise und mit großem Erfolg Händels »Josua« auf. Der *Lehrergesangverein (Hermann Dettinger)* erinnerte sich der Männerchöre Max Regers, die wohlvorbereitet erklangen. Im gleichen Konzert spielte *Käthe Heinemann* als glänzende Pianistin Sonaten von Reger (mit Konzertmeister *Schmidt-Reinecke*, unserem vorzüglichen Geiger), dem begabten E. Bohnke und Walter Niemann. *Theo Schäfer*

DRESDEN: Nach Richard Strauß wurde hier Max Reger mit einer geschlossenen Konzertfolge, die sich den etwas stolzen Namen »*Reger-Fest*« beigelegt hatte, gefeiert. Man hörte in der Hauptsache nur Bekanntes. Ein von *Fritz Busch* geleiteter sinfonischer Abend brachte als Hauptwerk Regers Violinkonzert, mit dessen schwerlastenden ersten beiden Sätzen man sich aber trotz der meisterlichen Wiedergabe durch *Adolph Busch* nicht befreunden konnte. Sehr genußreich verlief eine Kammermusikmatinee des *Busch-Quartetts*, dessen vollendetes musikalisches Zusammenspiel man bei dieser Gelegenheit zum ersten Male in Dresden bewundern konnte. Willkommene Bekanntschaft schloß man auch mit dem *Bremer Domchor*, der in einem Konzert in der Kreuzkirche Regersche gemischte Chorwerke mit einer stimmlichen und musikalischen Kultur hören ließ, die ihm selbst wie seinem Dirigenten *Eduard Nößler* große Ehre machten. Im übrigen standen die Dresdener Konzerteindrücke in diesen Wochen im Zeichen großer Sänger: man hörte nacheinander *Brodersen*, *Rehkemper*, *Battistini*, *Schorr*, *Amato* und die *Ivogün*, indessen *Lotte Lehmann* in der Oper Triumphe feierte. Von kompositorischen Neuheiten sei zunächst eine in der Frauenkirche zu Gehör gebrachte achtstimmige Messe von Kurt Striegler erwähnt: ein klangprächtig aufgebautes, kontrapunktisch kunstvoll gestaltetes Werk, das ausgezeichnete Beherrschung des Chorklanges verrät und starken Eindruck hinterließ. In den *Philharmonischen Konzerten* hörte man eine Sinfonie von Kurt Atterberg, die mit Geschick alle Klangmittel des modernen Orchesters aufbot, manchmal beinahe etwas überladen anmutete, auch in der melodischen Kantilene nicht immer sehr gewählt war, aber doch durch ein gewisses urwüchsiges Temperament hinriß. Der nordische Volkscharakter ihres Komponisten prägte sich in mancher eigenartigen Wendung aus, äußerlich am wirkungsvollsten in dem volkstümlichen Marschmotiv des Finales, das zu ge-

waltiger Steigerung emporgegipfelt einen pompösen Abschluß gibt. In den Sin oniekonzerten der Staatskapelle brachte *Fritz Busch* als Neuheit drei Orchestergesänge von Paul Stuiber, die aber trotz der glänzenden orchestralen und gesanglichen Wiedergabe (durch die Altistin *Irma Tervani*) etwas kühl ließen.

Eugen Schmitz

DUISBURG: *Paul Scheinpflug* holte zu Beginn der neuen Konzertperiode die Ehrung Richard Straußens anläßlich der vor Monaten stattgefundenen Feier seines 60. Geburtstages nach. Auf dem Programm standen das »Festliche Präludium«, die farbensprühende, heitere Suite »Der Bürger als Edelmann«, das »Heldenleben« und etliche Gesangsgaben. Das auf 100 Musiker verstärkte städtische Orchester legte die Ecknummern mit temperamentvoll aufbegehrender Gebärde aus und gab den Farben intensivste Leuchtkraft. Der mitwirkende Solist, *Heinrich Rehkemper*, lebte in jedem seiner Gesänge, besonders im »Hymnus«, stark und aufgeschlossen der Schönheit der Stimme und des Ausdrucks, denen klingende Wärme nirgends versagt blieb. Der Veranstaltung ging im städtischen Konservatorium ein von *Bruno Stürmer* gehaltener Einführungsvortrag voraus, der die allgemeinen Richtlinien der Programmmusik aufzeigte und unter Einbeziehung von musikalischen Beispielen am Klavier der »Feuersnot« und dem »Heldenleben« rege Beachtung schenkte. Das nächste Konzert lenkte die Aufmerksamkeit auf Berlioz und Tschaikowskij. Berlioz kam mit seiner »Phantastischen Sinfonie« zu Worte. Scheinpflug legte die fünfsätzige Komposition als feinempfindender Führer bei anfangs weiser Aussparung der Farben in wirksamer Steigerung des Traumerlebnisses an und erreichte im »Hexensabbat« einen infernalisch grotesken Spuk. Der Erfolg war ein lebhaftes Interesse der Hörer an dem reich variierten Gespräch der Instrumente, weniger ein innerliches Mitgehen. Hochentwickeltes Musikertum mit rassiger Sinnlichkeit offenbarte *Bronislaw Huberman* in der Deutung des D-dur-Violinkonzerts von Tschaikowskij. Das *Busch-Quartett* wußte seine Gemeinde mit Mozart, Beethoven und Busoni zu fesseln. Die Jugend Duisburgs erfreute ein vom Stadtausschuß für Jugendpflege anberäumtes Konzert des *Rheinischen Madrigalchores*, das unter der meisterlichen Führung Professor *Josephsons* in die Tonwelt des Volksliedes, Madrigals und neueren Chorsatzes leitete. Nicht minder starken Eindruck machte auf die jungen Menschen der erstmalige Genuß des »Fliegenden Holländer« im Stadttheater.

Max Voigt

GRAZ: Aus den Programmen der *Sinfoniekonzerte des städtischen Opernorchesters* unter *Karl Auderieths* Leitung, die Temperament mit sachlicher Tüchtigkeit paart, ist die »Faust-Ouvertüre« von Wagner und der »Zauberlehrling« von Paul Dukas besonders hervorzuheben. — Stark waren bisher auch Chorvereinigungen als Konzertgeber vertreten, unter denen der *Wiener Lehrer-a cappella-Chor* unter *H. Wagner* mit Bruckners »Trösterin Musik«, Regers »Hochsommernacht« und dem Walzer »Wein, Weib und Gesang« von J. Strauß vielleicht das Vollendetste bot, was man an Intonationsreinheit, Feurigkeit des Ausdrucks und straffer Disziplin bieten kann. Erwähnenswert die Leistung der *Deutschen Eiche* unter *Josef Lebitsch*, die ihr ganzes Programm auswendig erledigte, wodurch ungemein zarte tonmalerische Feinheiten erzielt werden konnten, die Leuten, die die Köpfe stets im Notenblatt stecken haben, nicht gelingen. Auch der *Kaufmännische Gesangverein* unter *R. Weis-Ostborn* und der *Südbahnbund* unter *Miksch* stellten sich mit trefflichen Gaben ein.

Otto Hödel

HALLE a. S.: Am Konzerthimmel der Saalestadt ziehen dunkle Wolken herauf. Die *Philharmonische Gesellschaft* mit *Georg Göhler* aus Altenburg ist auf das städtische Orchester angewiesen, über das unser Generalmusikdirektor *Erich Band* vom 1. Januar an das alleinige Verfügungsrecht besitzt. In seiner Toga hält er Krieg und Frieden. Man sieht der Entwicklung der Dinge voller Spannung entgegen. Vorläufig aber haben wir noch tiefsten musikalischen Frieden, in dessen Schatten Göhler die Romantische und die 9. Sinfonie Bruckners, die Große in C-dur von Schubert, die Erste von Franz Berwald und Haydns Londoner C-dur schwungvoll herausbrachte. Als Solisten ernteten Lorbeer: *Edwin Fischer*, *Telemaque Lambrino*, *Julius Ruthström* aus Stockholm mit dem Violinkonzert von J. Sibelius, *Joan Manén* aus Madrid, *Max Strub*, *Ludwig Wüllner* und *Lotte Leonard* mit ihrer unvergleichlichen Gesangskunst. Außer dem hier seit einer Reihe von Jahren konzertierenden *Schachtebeck-Quartett* und dem hier besonders hochgeschätzten *Klingler-Quartett* trat zum ersten

Male *Adolf Busch* mit seinen Genossen auf und errang einen vollständigen Sieg, den er als Geiger in einem Sonderkonzert der Philharmonie vorbereitet hatte. Als Komponist lenkte in einem eigenen Konzert *Hans Kleemann* zum ersten Male die Augen auf sich. Seine Suite für Bratsche und Klavier und teilweise auch sein Quintett für Klarinette, Geige, Bratsche, Cello und Kontrabaß sind aussichtsreiche Wechsel auf die Zukunft.

Martin Frey

HAMBURG: Die Konzertsäle sind, wenn *Karl Muck* die Philharmonica leitet, immer von stärkster Anhängerschaft gefüllt. Einer vom alten Glauben, der vorsichtig nach Gegenwartsprodukten langt, den aber kaum danach gelüstet. Ein feiner Kopf mit unbeugsamem Willen, der das Vertrauen und die Gläubigkeit des Orchesters und seiner Gemeinde im vollsten Maße besitzt. Reicher an Zahl sind die Konzerte von *Eugen Papst* (mit dem gleichen Orchester) und schon deshalb ergiebiger nach Wahl. Da gab es zuerst Debussys »Kleine Suite« (eigentlich ein Klavier-Viersätzer für »Vierhänder«) in der Orchestrierung von Busser (nicht in der von Mouton für kleine Besetzung) und Ravels gleichalteriges (20jähriges) Sextett mit Harfe — ohne Exzentrizitäten, gefüllt mit Galanterien. Dort spielte auch *Josef Pembaur* Liszt (Es-dur), aber zu kapriziös, ohne die Wucht und große Geste Liszt, der ja dort oft sechsspännig zu stürmen weiß. Mindestens ebenso lebhaft ansprechend war Pembaurs Direktion der Lisztschen »Ideale«. Zweifellos: er hatte das Orchester, und nicht dieses ihn! Und er erwies sich als Botschafter oder zumindest als Verkünder aus dem »Glauben«. *Bruno Walter* und *Schulz-Dornburg* haben an »Zugkraft« hier eingebüßt. *Furtwängler* hatte es bequem, reichste Ernte sich zu sichern. Er gibt mit dem Berliner Orchester nun Konzerte im »Abonnement«. Die »Geschäfte« stocken zumeist. Von durchreisenden Quartetten (*Roth*, *Klingler* in allen Ehren) hat das *Adolf Busch-Quartett* hier einen der glänzendsten Siege soeben gewonnen. Konzerte, die einige hiesige Opernkapellmeister seit Jahren unternommen, sind der Ungunst der Zeit nun erlegen. Nur *Brecher* ist geblieben und auch seine Zufallsprogramme. *Wilhelm Zinne*

LEIPZIG: Im Gewandhaus rüstet man zum Empfange *Igor Strawinskijs*. Inzwischen gab es allerhand wertvolle *Uraufführungen*. Eine große Überraschung brachte *Paul Graeners* »Divertimento für kleines Orchester«. Das ist Musik, die in meisterhafter Formung einen durchaus originellen Inhalt hinstellt. Graener scheint mit dieser prachtvoll inspirierten, streng logisch entwickelten und durchaus über das Genremäßige der Gegenwartsproduktion hinaus in eine hohe ästhetische Sphäre sinfonischer Idealität verlegten Orchesterdichtung zur Führerrolle — auch im pädagogischen Sinne — berufen zu sein. Auch Braunfels erwarb sich mit seinem »Don Juan« (op. 34) neue Sympathien. Diese »klassisch-romantische Phantasmagorie« über Themen aus Mozarts »Don Juan« ist in der Berliner Philharmonie gespielt worden. Es genügt daher, den Leipziger Erfolg des Werkes (bei der Uraufführung) festzustellen und daran zu erinnern, daß der Komponist hier dem Don Juan-Mythos aus romantischem Empfinden neue Deutungen und subjektive Beleuchtungen gibt. Zu *Furtwänglers* bedeutenden reproduktiven Leistungen kommt eine neue: Bruckners Neunte Sinfonie. Starken Eindruck machte auch Rimskij-Korssakoffs Ouvertüre »La grande Pâque russe«. *Alma Moodie* führte Pfitzners Violinkonzert ins Gewandhaus ein. Während Furtwängler in London konzertierte, sang im großen Gewandhaussaale *Maria Ivogün*. Man hätte auch *Battistini* nur in Leipzigs vornehmstem Konzertraum singen lassen dürfen. Statt dessen wich man vom Prinzip des Ausschlusses der weiteren Öffentlichkeit nicht ab. Die vollkommen verfehlte Saalpolitik der Gewandhausdirektion verdiente einmal öffentlich gekennzeichnet zu werden. — Das zweite Orchester in Leipzig entwickelt sich langsam zu einem künstlerischen Faktor. Es hat durch Angliederung seiner Interessen an die Interessen des allmächtigen Meßamts an organisatorischer Selbständigkeit verloren. Auch ist *Alfred Szendrei*, der neue ständige Dirigent, ein Orchestererzieher von mehr handwerklichen Qualitäten als geistig-künstlerischer Vorbildschaft. Seine Programme enttäuschen ebenso an sich, wie in der künstlerischen Wiedergabe. Eine *Brandts-Buys-Uraufführung* (»Bilder aus dem Kinderleben«) erwies sich zum Beispiel als Fehlgriff. Ein bedeutendes Ereignis dagegen, eines von jenen, die völlig abseits vom Betriebsmäßig-Gewohnten oder von experimenteller und spekulativer Zeitproduktion stehen, war die erste Aufführung einer Anzahl von geistlichen Motetten von *Arnold Mendelssohn*, die dieser von hoher

kompositorischer Altersweisheit durchdrungene feine Geist den *Thomanern* und ihrem künstlerischen Oberhaupt *Karl Straube* gewidmet hat. Es erscheint bei Breitkopf & Härtel ein ganzer Kirchenjahrgang dieser formvollendeten Chormusik, beginnend mit der Passion und bisher durchgeführt bis zum Adventsereignis. Eines der schönsten Erzeugnisse dieser zyklischen Schöpfung ist die Motette zum Totenfest (op. 90, 6). Das Ganze ist die Erfüllung eines rein und geistig erfaßten, hohen vokal-polyphonen Stilbegriffs aus reichem Phantasievorrat und hält sich vollkommen frei von archaistischen, romantisierenden Tendenzen. Man zeichnete den jetzt öfter in Leipzig weilenden Komponisten sehr aus. *Hans Schnoor*

LONDON: Neues hat der abgelaufene Monat nicht gebracht, aber trotzdem viel Hörenswertes und Genußreiches — Ein den Werken *Delius'* gewidmetes Konzert erneuerte unsere Bekanntschaft mit seiner zweiten Violinsonate, die ich am Ende meines vorigen Berichtes erwähnte. Sie enttäuschte. — Vielleicht war es der Rahmen, in dem sie uns dieses Mal vorgeführt wurde: der allzu ausgesprochenen Eigenart Delius' ist die kumulative Wirkung eines Programmes, das außerdem die erste Violinsonate, die Cellosonate, ein halb Dutzend Lieder und ebensoviele Klavierstücke enthielt, ungünstig, beinahe verhängnisvoll. Seine sonst so fesselnden harmonischen Verschiebungen wirken manieriert, die milde Luft, die uns aus seinen Stimmungsbildern entgegenweht und in der Einzelerscheinung einen fast ekstatischen Reiz auf uns ausübt, ermüdet und erschlafft. In der neuen Sonate ist die Erfindung matt und der Mangel an rhythmischer Ursprünglichkeit wurde um so fühlbarer, nachdem die Reihe der voraufgegangenen Kompositionen (namentlich die Cellosonate) bestätigt hatte, daß gerade im Rhythmus die eigentliche Schwäche dieses großen und feinen Harmonikers liegt — vielleicht auch der Grund, weshalb Delius noch stets des durchschlagenden Erfolges harrt. Ausgezeichnet war die Wiedergabe *Albert Sammons* (Geige), *Beatrice Harrisons* (Cello) und *Howard-Jones* (Klavier). — Das *Lener-Quartett* wiederholte nach einer etwas allzu virtuosen Ausführung des Mozartschen in B das noch ungedruckte Quartett von Respighi. Unzweifelhaft ein Opus großen Stiles. Ein leise an »Kol Nidrei« gemahnendes Thema — in modo dorico — beherrscht das einsätzige Werk, das es unisono eröffnet und beschließt. Doch ist die Form dreiteilig, indem ein wildrhythmisches Scherzo dem majestätischen Aufbau des Themas folgt, sodann in einen gegen Schluß etwas grübelnden langsamen Satz übergeht, der zum Unisono des Anfanges zurückführt. Die Thematik ist wie bei Pizzetti vorwiegend deklamatorisch gehalten und meisterhaft gearbeitet. Besonders eindrucksvoll ist ein Passus, in dem die Bratsche Bruchstücke des Themas bringt, während die übrigen Instrumente wie in den Responsorien darauf antworten. — Die letzten *Hallé*-Konzerte boten wiederum erlesene Genüsse. Diesmal war es Berlioz' Fantastische Sinfonie, deren Orchesterpracht auch heute noch trotz Wagner und Strauß erstaunlich ist, die *Hamilton Harty* verdiente Ovationen einbrachte. Doch nicht weniger erfreulich waren das Fagott-Konzert von Mozart (mit dem vortrefflichen ersten Fagottisten des Orchesters *Archie Camden*) und das feine Variationenwerk »Brigg Fair« von Delius, dessen Eigenart die echten Farben des Orchesters doch einen ganz anderen Reiz verleihen, als die Radierungskunst der Kammermusik. Harty dirigierte auch in der Albert Hall eine Aufführung von Berlioz' »Faust« (*Royal Choral Society*) mit der ihm eigenen ruhigen Prägnanz. Eine äußerst feingeschliffene Wiedergabe des Mephisto durch *Joseph Farrington* wäre besonders hervorzuheben. — Eine andere Chorleistung — durch den Newcastler a cappella-Chor unter Führung Dr. *Whithakers* — verdient allgemeinste Beachtung. In St. Margarets Westminster, der stimmungsvollen gotischen Kirche, die gewissermaßen einen Vorposten der Westminster Abtei bildet, fand die erste Aufführung in London der vor kurzem durch *E.H.Fellowes* aufgefundenen Messe *William Byrds* statt, des großen immer noch nicht genügend erforschten Komponisten der Tudor-Periode. Eine wundervolle Schöpfung der polyphonen Gattung, erstaunlich nicht nur wegen der freien Bewegung der vielfältigen Stimmen, sondern auch wegen der feinsinnigen Behandlung der englischen Sprache, deren inhärenter Rhythmus die melodische Erfindung Byrds geradezu bedingt. — An erstklassigen Orchesterdarbietungen wären noch die Konzerte der *Philharmonie Society* und des *London Symphony Orchestras*, beide unter *Furtwängler*, zu erwähnen. Letzterer konnte ich nicht beiwohnen, in ersterer spielten Brahms' d-moll-Klavierkonzert von *Katharine Goodson* mit großer, vielleicht allzu

»männlicher« Kraft gegeben, Strauß' »Tod und Verklärung« und Beethovens »Siebente« die Hauptrolle. Ich muß gestehen, daß trotz aller Großzügigkeit Furtwänglers häufiges Unterstreichen dieser oder jener Einzelheit mir nicht sympathisch ist. Seine Darstellung erhält dadurch etwas Unruhiges, Forciertes, das der großen Linie schadet. — Ein solcher Fehler aber in weit stärkerem Maße wohnt auch dem Klavierspieler *Richard Bohligs* inne, dessen Phrasierung, trotz aller Vorzüge des Anschlags und der Technik schwer darunter leidet. Wie anders *Vianna da Motta*. Ein durch und durch klassischer Spieler, dessen Präzision und Nuancenreichtum des Anschlages dem Hörenden eine wahre Wohltat sind. Unumschränkter Meister aller Anschlagsarten, namentlich aber der Pedalführung, ist *Walther Gieseking*. Was er mit letzterer in Skrjabin und Debussy zu tun vermag, grenzt ans Unglaubliche, doch scheint mir seine Farbe manchmal etwas dick — namentlich für Ravel — die beiden Franzosen malen nicht nur in Öl, sondern häufig in Wasserfarben. — *Gil Marchex*, ein Apostel der neueren und neuesten Klaviermusik, vertritt in dieser Hinsicht den französischen Standpunkt, der vor allen Dingen klare Umrisse verlangt. Unter den Auspizien der *British Music Society* gab er einen Abend moderner Klaviermusik, der beredtes Zeugnis sowohl seines phänomenalen Gedächtnisses als seiner glänzenden Technik ablegte. Neben einem Präludium von Albert Roussel, eine fein abgestufte Sonoritätsstudie tönender Glocken, brachte er als neu für London die äußerst schwierigen aber fesselnden 12 Etuden op. 33 von Szymanowski und eine »Ballettsuite« von einem jungen selbst dem Namen nach hier noch unbekannten Franzosen Jacques Ibert, dessen pikante Schreibart und Charakterisierungskunst viel zu versprechen scheinen.

L. Dunton Green

MÜNCHEN: In unseren großen Orchesterkonzerten rührt sich frisches Leben. *Hans Knappertsbusch* machte im dritten Abonnementskonzert der Musikalischen Akademie mit Pfitzners Violinkonzert bekannt. Das von *Alma Moodie* brillant gespielte und von Knappertsbusch schmiegsam begleitete, virtuos gemachte Werk zeigt Pfitzner auf der mit seiner Kantate beschrittenen unpfitznerischen Bahn. *Siegmund v. Hausegger*, unter dessen straffer Schule das Konzertvereinsorchester sich überraschend vervollkommnet hat, brachte als *Uraufführung* ein wirkungsvolles Klavierkonzert von *Conrad Ansorge*, von dem Komponisten selbst gespielt, und zum ersten Male für München die 4. Sinfonie von Waldemar v. Baußnern, die, ohne rechten sinfonischen Gehalt, mehrere farbig instrumentierte Stimmungsbilder aneinanderreiht. Auch was Hausegger in den Abonnementskonzerten des Konzertvereins sonst noch bot, zeugte aufs neue für den überragenden Dirigenten, der in seiner durchgeistigten Art ganz einzig dasteht. Im ersten seiner Philharmonischen Konzerte führte der etwas derb zugreifende *Julius Rünger* Rudi Stephans »Musik für großes Orchester in einem Satz« auf, diese außerordentlich starke Talentprobe des Frühvollendeten, und zum ersten Male in München E. v. Dohnanyis Sinfonie in d-moll (op. 9). Dohnanyi strebt eine Synthese Brahms-Bruckner an, kommt aber im wesentlichen über eine Bruckner-Kopie nicht viel hinaus. In einem Konzert der Musikalischen Akademie mit dem *Lehrergesangverein* erlebte *Robert Hegers* »*Ein Friedenslied*« unter des Komponisten Leitung in vollendeter Weise die *Uraufführung*. Das nach Worten der Heiligen Schrift zusammengestellte abendfüllende Chorwerk gibt Zeugnis von dem hohen Wollen und dem reichen Können Hegers, bleibt aber doch zu sehr im Epigonenhaften befangen, um eine reine Wirkung üben zu können. Einen großen Erfolg errang Wolf-Ferraris Chorwerk »La vita nuova« in einer guten Aufführung durch die *Konzertgesellschaft für Chorgesang* unter *Hanns Rohr*, für unseren deutschen Gaumen eine fast übersüße Kost. Ihren alten Ruhm zu erneuern kamen zu eigenen Konzerten von auswärts *Selma Kurz*, *Walter Kirchhoff*, *Franz v. Vecsey*, *Emil v. Sauer* und der Hamburger Geiger *Max Menge*, dessen wertvolles historisches Programm (Heinrich Franz Biber, Pisendel, J. S. Bach, Tartini) von der Münchener hervorragenden Cembalistin *Li Stadelmann* durch den Vortrag entzückender französischer Kleinkunst (Couperin, Rameau) bereichert wurde. Als Neuling schloß sich mit mehreren Konzerten *Ada Sari* aus Mailand an, bei der eine wundervolle Stimme und eine unfehlbare virtuose Technik in seltenem Einklang stehen. Von den Veranstaltungen einheimischer Solisten mögen erwähnt werden: das Konzert des hochstrebenden Geigers *Karl Thomann*, der die Bekanntschaft einer klangsatten Suite für Violinesolo (op. 31) von Walter Courvoisier vermittelte und die

Liederabende der gestaltungskräftigen *Marcella Craft*, der schön singenden, aber eben nur singenden *Gretl Stückgold* und der ernsten *Maria Wismüller* (mit neuen persönlichkeitsstarken Liedern von Richard Würz). Gute Eindrücke hinterließ ein Kompositionsabend von *Hans Gebhard*. *Willy Krienitz*

PARIS: Die *Sinfoniekonzerte* bringen in letzter Zeit aus Sparsamkeitsrücksicht nur ganz kurze Werke: niemals Sinfonien und große Chorwerke. Man entschuldigt sich damit, daß die Kosten für die Aufführungen zu groß seien, das Interesse des Publikums dagegen zu gering. Es ist ja auch viel einfacher, das alte Repertoire: Beethoven, Berlioz, Wagner, gelegentlich auch ein wenig Mozart und Schumann, immer wieder vorzusetzen. Und da diese subventionierten Konzerte verpflichtet sind, drei Stunden neuer Musik zu widmen, opfern sie dieser in 24 Veranstaltungen im Jahr auch wirklich nicht mehr als drei Stunden. — Von den ersten Konzerten greife ich heraus »Les Nuits dans les jardins d'Espagne« (mit Frau *Grovlez* am Flügel); »Dryades« von Louis Aubert, eine für einen Film geschriebene, sehr feine Partitur; »Khamma«, eine »Legende dansée« von Debussy, die 1912 in den Champs Elysées gespielt werden sollte: was man davon jetzt im Konzert gehört hat, ist wohl nur ein Teil des vom Schöpfer zweifellos unvollendet gelassenen Werkes, das, sagen wir es offen, ihm kein Ruhmesblatt gewinnt. Ferner erwähne ich in den *Concerts Lamoureux* Canteloébes »Chant d'Auvergne«. In den *Concerts Pasdeloup* bemühen sich *Rhéné Baton* und in seiner Abwesenheit *Golschmann* (Dirigent des schwedischen Balletts) darum, die bisherigen Programme etwas aufzufrischen. Man hört dort jetzt die in Paris wenig bekannte, wertvolle Ouvertüre zu »Romeo und Julia« von Tschaikowskij, eine »Rhapsodie sur des thèmes de l'Ukraine« des am 9. November dieses Jahres in Paris verstorbenen Sergei Ljapunoff (Frau *Grovlez* am Flügel), Dukas' »La Péri«, »Le Festin de l'Araignée« von Roussel, Werke, die zu den besten unserer modernen Schule gerechnet werden können. — In der Madeleine dirigierte *Paul Vidal* am Fest der Heiligen Cäcilie Cherubinis 1825 zur Salbung Charles X. geschriebene »Messe du Sacre«, ein ernstes, einfaches Werk des großen Meisters, der heute ungerecht vernachlässigt wird.

J. G. Prod'homme

WEIMAR: *Julius Prüwer* ehrte am Ende der vergangenen Spielzeit vor seinem Weggang den 60. Geburtstag von Strauß durch ein feinsinniges Programm: Strauß und Weimar. *Ernst Praetorius* gestaltet die beliebten Sinfoniekonzerte der Weimarischen Staatskapelle zu Feierstunden. Einem Mozart-Abend mit dem von *Franz Hinze* ausgezeichnet geblasenen Klarinettenkonzert A-dur und den unvergleichlich herrlichen sechs deutschen Tänzen stellt er einen modernen Abend gegenüber. Hubert Patákys sinfonische Dichtung »Einsame Nacht« erregt als der musikalische Niederschlag eines aufwühlenden Selbsterlebnisses begeisterte Anteilnahme. Es ist die phantasievolle Musik des Herzens, überquellend an Melodien und zuckenden Rhythmen, mit starkem ungarischen Einschlag. Am Schluß gehen Singstimme *(Brohs-Cordes)* und englisch Horn *(Bechler)* ganz einsame Wege in den Gefilden beglückender Kunst. — Im Schoße der neuerstandenen »*Gesellschaft der Musikfreunde*« fühlt sich das Musikleben Weimars geborgen. Es wurde manche große Kanone aufgefahren, die laut schoß, aber nicht immer traf. *Otto Reuter*

WIESBADEN: *Schuricht* blieb — *Klemperer* kam. Damit sind die Haupttriebkräfte des Wiesbadener Musiklebens gekennzeichnet. Trotz eines sehr verlockenden Angebotes der Stadt Düsseldorf hielt Carl Schuricht Treue dem hiesigen Kurorchester, das er in 14jähriger zäher Arbeit von dem Niveau einer Kurkapelle zu der Höhe eines Tonkörpers von anerkannter Klangschönheit und Disziplin erhoben hat. In ergreifender Gestaltung eines Symbols der Glaubenssehnsucht begann mit Bruckners Fünfter die Folge der traditionellen Zykluskonzerte; Schumanns Manfred, getragen von *Ludwig Wüllners* einzigartigem Sprachgesang erstrahlte — namentlich im orchestralen Teil — mit allen Farben romantischen Klangzaubers. — In den Sinfoniekonzerten des Opernorchesters bestätigte sich *Klemperers* Höchstreife u. a. durch die erschütternde Wiedergabe der Eroica, eine verheißungsvolle Probe seines Könnens bot mit Mozarts D-dur-Violinkonzert der bisher in Köln tätige Konzertmeister *Josef Peischer*. Sein, sowie des Kurhauskonzertmeisters *Rudolf Bergmann* neugegründetes Streichquartett versprechen in einer interessanten, auch der Pflege neuester Musik gewidmeten Vortragsfolge für Winter- und Frühlingsprogramm die längsterwünschte Ergänzung. *Emil Höchster*

NEUE OPERN

AACHEN: Das Stadttheater hat die Oper »*Die Liebesbriefe*« von *Joseph Eidens* (nach Gottfried Kellers Novelle »Die mißbrauchten Liebesbriefe«) zur *Uraufführung* angenommen.

ROSTOCK: *Die Städtischen Bühnen* haben das neueste Werk von *Carl Lafite*, »*Die Stunde*«, Oper in drei Teilen mit einem Vor- und Nachspiel, Dichtung von *Leo Feld*, zur *Uraufführung* erworben.

OPERNSPIELPLAN

MAILAND: Nunmehr ist der definitive Spielplan der »Scala« veröffentlicht. Es finden vom 15. November 1924 ab 132 Vorstellungen statt. An *Uraufführungen* und *Neueinstudierungen* gibt es folgende:
»La cena delle beffe« von Umberto Giordano (Uraufführung), »L'Oro del Reno« von R. Wagner (Neueinstudierung), »La Walkiria« von R. Wagner (Neueinstudierung); »I cavalieri di Ekebû« (eine Gösta Berling-Oper) von Riccardo Zandonai (Uraufführung); »Il Trovatore« von Verdi (Neueinstudierung); »Le donne curiose« von Wolf-Ferrari (Neueinstudierung); »Turandot« von Puccini (Uraufführung); »Pelléas et Melisande« von Debussy (Neueinstudierung); »Haensel e Gretel« von Humperdinck (Neueinstudierung); »Il Diavolo nel campanile« von Lualdi (Uraufführung); »Il convento veneziano« von Alfredo Casella (Ballett, Uraufführung). Die Dirigenten sind: *Vittorio Gui*, *Ettore Panizza*, *Arturo Toscanini*.

MÜNSTER: Das Theater der Stadt brachte zum erstenmal eine szenische Darstellung einer weltlichen Kantate von Johann Sebastian Bach: »Der Streit zwischen Phöbus und Pan« in Form eines Singspiels heraus.

KONZERTE

BAYREUTH: *Siegfried Wagner* arbeitet gegenwärtig an einer Sinfonie und an einer Oper »Wahnopfer«, die in Spanien im Westgotenreich spielt.

BOCHUM: *Rudolf Schulz-Dornburg* wird mit dem Städtischen Orchester das neue Werk von *Paul Hindemith*, ein Konzert für Cello mit Orchester als *Uraufführung* herausbringen.
In einer Aufführung des »*Christus*« von *Franz Liszt*, die besonders auf die rhythmische freie Linie des gregorianischen Chorals, wie sie Liszt vorschwebte, gestellt sein soll, wird zum erstenmal ein rhythmisch geschulter Sprechchor mitwirken, der an einzelnen Abschnitten auf die Musik abgestimmte liturgische Texte als rhythmisch zusammengestellte Chöre sprechen wird, die das gesprochene Wort im Sinne antiker Tragödie in das musikalische Kunstwerk einbezieht.

BRAUNSCHWEIG: *Emmi Knoche* hat an zeitgenössischer deutscher Klaviermusik auf die Programme ihrer vier Braunschweiger Klavierabende gesetzt: Sonate Nr. 2 (»Nordische«) op. 75, »Japan«-Zyklus op. 89, Capriccio op. 90 von *Walter Niemann*, »Tanzfantasie« op. 35 von *Julius Weismann*, Rhapsodie (e-moll) von *Ew. Strässer*, Passacaglia von *Paul Ertel*, »Traumbilder« und Ballade ihres ehemaligen Lehrers *Conrad Ansorge*.

DARMSTADT: Das zweite *Sonderkonzert* des *Musikvereins* bringt unter Leitung von *Bodo Wolf* eine *Uraufführung* aus dem 18. Jahrhundert: Kantaten des Musiklehrers der Frau Rat Goethe, *Heinrich Valentin Beck* (1698—1758).

DESSAU: *Franz v. Hößlin* bringt in den Sinfoniekonzerten der Kapelle des Friedrich-Theaters an *Uraufführungen: Krenek:* Violinkonzert, *Orff:* Präludium, *Weigl:* Drei Gesänge mit Orchester; *Erstaufführungen* sind: Hindemith: Tänze aus Nusch-Nuschi, Braunfels: Ammenuhr, Strawinskij: Feuervogel, Borodin: 2. Sinfonie, Grosz: Ouvertüre zu einer Opera buffa, Schönberg: Kammersinfonie, Braunfels: Klassisch-romantische Phantasie, Kaminski: Passionsmusik, Mozarts Requiem in der Ergänzung von Gerhard v. Keußler.

FREIBURG: Im Stadttheater erlebte ein Klavierkonzert in e-moll von *J. B. Hilber* unter Leitung von *Friedrich Herzfeld* seine erfolgreiche *Uraufführung*. Der Komponist spielte sein Werk selbst.

JOHANNESBURG (Afrika): Die Sängerin *Margarete Schoen* und die Pianistin *Hilda Neale Weyhausen* gaben hier ein Konzert mit Kompositionen vorwiegend deutscher Komponisten (Bach, Beethoven, Brahms, Reger, Franz u. a.). Interessant für ein Konzert in Afrika ist es, daß man außerdem auf dem Programm die Namen von Pachelbel und Couperin findet.

ROM: Im »Augusteo« finden in diesem Winter 35 Sinfoniekonzerte statt, die, wie im Vorjahr schon, in der Hauptsache

von dem ständigen Dirigenten *Bernardino Molinari* geleitet werden. An fremden Stabmeistern sollen Balling, Schneevoigt, Zemlinsky und Wolff dirigieren. Zur Aufführung kommen unter anderem alle neun Sinfonien von Beethoven und Chorwerke von Perosi, Casimiri, Verdi (Requiem), Palestrina und Alessandro Scarlatti. Die Gedenktage von Palestrina und Alessandro Scarlatti sollen besonders feierlich begangen werden. Als Solisten treten u. a. Adolf Busch, Szigeti und Godowskij auf. Von den 18 Konzerten in der »Accademia Santa Cecilia« sind 6 dem Busch-Quartett zur Aufführung sämtlicher Streichquartette von Beethoven anvertraut.

TRIER: Die *mittelrheinischen Musikfeste*, die zu Friedenszeiten eine ständige Einrichtung der Stadt Koblenz waren, sollen mit dem Jahre 1925 wieder aufleben. Das *erste Musikfest wird* 1925 *in Trier* stattfinden. In den nächsten Jahren werden Bonn, Saarbrücken und Koblenz folgen. Diese vier Städte sollen sich in Zukunft regelmäßig ablösen, so daß alle vier Jahre jede Stadt in ihren Mauern ein Musikfest haben wird.

WERNIGERODE: *Die Wernigeroder Musikfeste*, die unter dem Protektorat des Fürsten zu Stolberg-Wernigerode stehen, sind zu einer stehenden Einrichtung erhoben worden. Sie finden jedes Jahr im Juni unter Leitung *Hans Stiebers* (Hannover) zur Pflege der Klassiker statt. Das nächste Musikfest soll Franz Schubert gewidmet sein.

WITTENBERG: Zum 100. Geburtstag des Komponisten *Alexander Carl Stein* (25. Oktober 1924) fanden hier ein weltliches und ein geistliches Konzert statt. Zur Aufführung gelangten neben Sopranliedern, Tenor- und Altsoli mit Orchester, die Chorwerke mit Solostimmen und Orchester: »Abend in Neapel« und »Winter und Frühling«, sowie das Oratorium »Die Geburt Jesu«.

Der Pianist *Emerich Vidor* und seine Frau, die Konzertsängerin *Carmen v. Scheele*, konzertierten mit großem Erfolg in Südamerika.

TAGESCHRONIK

Der *Verein für die Geschichte Berlins* veranstaltete im Rathaus den Ersten Berliner musikgeschichtlichen Vortragsabend. Dabei sprach *Dr. Herbert Biehle* über »Berliner Kammermusik der Frühromantik« und führte mit Mitgliedern der Staatskapelle Werke von E. Th. A. Hoffmann und dem Prinzen Louis Ferdinand von Preußen für Berlin zum ersten Male auf.

Paul Bekker hat Mitte Dezember mit einem *Vortragskurs am Frankfurter Radio* begonnen, der den Titel »Musikgeschichtliche Wandlungen« führt. Es findet in derselben Weise ein ganzer »Hochschulkurs« statt.

Auf Veranlassung des *bayerischen Ministeriums für Unterricht und Kultus* sollen zur Zeit *Versuche mit den verschiedenen Lehrverfahren des Schulgesanges* stattfinden, die unter Kontrolle der Hochschule für Musik in München stehen. Die bedeutendsten Schulgesangmethodiker des Landes sollen in $20 \times ^3/_4$ Stunden an Knaben und Mädchen im Alter von 10 Jahren Unterricht erteilen und ein bestimmtes Lehrziel erreichen. Als Schülermaterial wurden Kinder ausgewählt, die weder Notenkenntnisse haben, noch ein Instrument spielen. Diese Versuche sind von höchster Bedeutung für die musikalische Erziehung der Jugend und des Volkes; sie sind maßgebend für ganz Deutschland, weil sie völlig einwandfrei durchgeführt werden.

Der Stadtrat in *Nürnberg* hat beschlossen, eine »*Öffentliche Musik-Volksbücherei*« zu gründen, um der Allgemeinheit die selteneren Werke älterer und neuerer Musikliteratur zugänglich zu machen.

Wie wir erfahren, steht die Kölner Stadtverwaltung in Verhandlung mit *Walter Braunfels*, um diesen zu gewinnen, in Gemeinschaft mit Professor *Hermann Abendroth* das Direktorium der künftigen *Rheinischen Hochschule für Musik* zu übernehmen, die in nächster Zeit aus dem bisherigen Konservatorium für Musik hervorgehen soll.

Auf Anregung und unter der Führung des Violinvirtuosen und Komponisten *Peter Stojanovits* wurde in *Wien* eine »*Gesellschaft der Freunde slawischer Musik*« gegründet, die sich zur Aufgabe gestellt hat, die bekannten slawischen Komponisten der Vergangenheit zu pflegen, die vielen noch unbekannten Schätze der slawischen Musikliteratur zu heben und die zeitgenössischen Künstler zu fördern.

Bei der *Versteigerung einer Autogrammsammlung bei Henrici* in Berlin erzielte das Manuskript von Schuberts Lied »Einsamkeit« 5400 Mark, die eigenhändig geschriebene Komposition der »Geisterstimme« 2000 Mark. Briefe des jungen Mozart an seinen Vater wurden mit 1300 und 1450 Mark bezahlt. Ein sechsseitiger Beethoven-Brief an Breitkopf & Härtel brachte 2450 Mark.

Eine Gilde schlesischer Tonsetzer ist in Breslau von *Hermann Buchal* und *Gerhard Strecke* in Gemeinschaft mit *Richard Wetz* (Erfurt), *Arnold Mendelssohn* (Darmstadt) und *Alfred Schattmann* (Berlin) gegründet worden. Ihr Zweck ist die Förderung schlesischer Musik und schlesischer Tonsetzer. Ihn erstrebt sie durch Aufführung von Werken schlesischer Tonsetzer (ohne Rücksicht auf die Zugehörigkeit zur Gilde) in eigenen Konzerten und durch Einwirkung auf konzertierende Künstler, solche Werke nicht zu übersehen. Ferner durch literarische Propaganda. Die Zugehörigkeit zur Gilde ist nicht von Beitragszahlungen abhängig. Nur Zuwahl führt bei Stimmenmehrheit von zwei Dritteln der Mitglieder zur Aufnahme. Durch Zuwahl wurden bisher Mitglieder: *Max Ansorge*, *Karl Zuschneid*, *Siegfried Cichy*, *Ernst August Völkel*, *Franz Hoffbauer*, *Hans Maria Dombrowski*. Geschäftsstelle ist das Schlesische Konservatorium in Breslau, Ohlauerstraße 74. Mitteilungen über die Gilde werden regelmäßig (unter anderen von Dr. Georg Jensch) in der Monatsschrift »Die Werber« erscheinen.

Anläßlich des *III. Max Reger-Festes* in Dresden fand im Italienischen Dörfchen die satzungsgemäße *Dritte Mitgliederversammlung der Max Reger-Gesellschaft* (e. V.) unter dem Ehrenvorsitz von *Frau Dr. Max Reger* statt. Generalmusikdirektor *Fritz Busch* eröffnete als erster Vorsitzender die Versammlung, begrüßte von den auswärtigen Ehrengästen besonders Herrn Adalbert Lindner, den ersten Lehrer und Biographen Max Regers, und erstattete Bericht über die günstige Entwicklung der Gesellschaft im letzten Jahre. Die Mitgliederzahl beträgt 1900. Es bestehen 18 Ortsgruppen, die in eigenen Veranstaltungen der Kunst Regers dienen. Die Schwestergesellschaft in Prag arbeitet in engem Einvernehmen mit der deutschen Reger-Gesellschaft. Die Mitgliederversammlung setzte den Jahresbeitrag für 1925 auf 5 Goldmark fest. Unter mehreren Angeboten für die Veranstaltung des nächsten Reger-Festes wurde Essen als Festort bestimmt. Die Versammlung war außergewöhnlich gut besucht.

In *Bergamo* ist unter dem Ehrenvorsitz des Unterstaatssekretärs beim Ministerpräsidenten ein Komitee zum Kauf des Geburtshauses von *Gaetano Donizetti* gebildet worden. Das Haus wird am Geburtstag des Komponisten, dem 29. November, zum »Nationalmonument« erklärt werden.

*

Fritz Busch hat einen neuen fünfjährigen Vertrag mit der Dresdener Staatsoper unterzeichnet.

Clemens Krauß erhielt einen Ruf als Dozent an die *Wiener staatliche Hochschule für Musik.*

Hans Kaufmann, bisheriger Intendant in Braunschweig, hat seinen Vertrag zum Ende der Spielzeit gelöst und wird dann die in *Bern* freiwerdende Direktorenstelle am Stadttheater antreten.

Kurth Barth wurde als Musikdirektor nach *Flensburg* berufen. Er ist beauftragt, das gesamte Musikleben des oberen Schleswig-Holstein zu organisieren.

Hans Trinius, der wegen Differenzen mit dem früheren Intendanten aus dem Verband des Gothaer Landestheaters ausgeschieden war, wurde angesichts seiner bedeutsamen künstlerischen Verdienste um den Aufbau der Oper vom neuernannten Intendanten Willy Löhr wieder als musikalischer Oberleiter verpflichtet.

Als Oberregisseur an das Landestheater in Karlsruhe wurde *Otto Krauß* vom Nürnberger Stadttheater verpflichtet.

Der Konzertmeister der Frankfurter Oper, *Hugo Kolberg*, ist als erster Konzertmeister der *Staatsoper* sowie gleichzeitig für eine Professur an der Staatlichen *Hochschule für Musik* nach *Wien* berufen worden.

AUS DEM VERLAG

Vereinigter Musikerkalender Hesse — Stern, 47. Jahrgang 1925. 3 Bände zirka 1300 Seiten. Max Hesses Verlag, Berlin W 15. Rechtzeitig ist der neue Jahrgang des bewährten Handbuches der musikalischen Welt inhaltlich wesentlich verbessert und vermehrt erschienen. Das Taschenbuch enthält wiederum ein vollständiges Tageskalendarium bis 31. Dezember 1925 auf gutem Schreibpapier. Die Lebensdaten berühmter Musiker werden ebenso wie die Aufstellungspläne für Chor und Orchester jedem Dirigenten willkommene Hilfsmittel für Programm und Probe sein. Alles Wissenswerte über das Musikleben in mehr als 450 Städten des In- und Auslandes umfassen die beiden Textbände. Im allgemeinen Teil sind die Konzertdirektionen, Musikverleger, Vereine, Stiftungen, Zeitschriften übersichtlich zusammengestellt. Dann folgen die alphabetischen Verzeichnisse der konzertierenden Künstler und Ensembles nach Fachgruppen geordnet. Der Städteteil

weist besonders für das Ausland Bereicherungen auf. Den Schluß bildet ein umfassendes Verzeichnis bekannter Künstler und Pädagogen mit ihren Adressen.

Soeben ist im Verlag *Ernst Eulenburg*, Leipzig, eine neue Bearbeitung der 24 Kaprizen Paganinis von *Florizel von Reuter* erschienen, die sicher Interesse erwecken wird. Zum ersten Male werden hier die Kaprizen nicht nur als Studienwerke, sondern auch als Konzertvortragsstücke betrachtet und entsprechend behandelt, jedoch unter strengster Beachtung des pädagogischen Gesichtspunktes.

Felix Weingartner hat eine neue dramaturgische Bearbeitung der »Zauberflöte« verfaßt, die soeben im Verlag *Georg Müller* (München) erschien und zunächst in der Mailänder Scala zur Aufführung gelangen wird.

Ein im Verlag von *N. Simrock*, Berlin, erschienenes Streichquartett von *Rudolf Peterka* op. 9, das in letzter Zeit in vielen Städten Deutschlands zur erfolgreichen Aufführung kam, gelangte am 23. November auch in Brünn zur Erstaufführung.

Von *Carl Fleschs* bedeutendem Werke »Die Kunst des Violinspiels« (Band I), dessen deutsche Originalausgabe vom Verlage *Ries & Erler* herausgebracht wurde, sind inzwischen holländische, englische, italienische, französische, spanische und russische Ausgaben teils erschienen, teils in Vorbereitung.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Wenige Wochen vor seinem 75. Geburtstage ist an den Folgen einer Blinddarmoperation *Xaver Scharwenka*, der ausgezeichnete Pianist, Musikpädagoge und Komponist, gestorben.

Xaver Scharwenka, der am 6. Januar 1850 zu Samter in der Provinz Posen geboren war, kam bereits im Jahre 1865 zusammen mit seinem Bruder Philipp nach Berlin, wo beide als Schüler der Kullakschen »Neuen Akademie der Tonkunst« Komposition studierten. Im Jahre 1868 wurde Xaver Scharwenka als Lehrer an der gleichen Anstalt angestellt. Eine glänzende Laufbahn hat dann den Namen des ausgezeichneten Pianisten rasch bekanntgemacht. Am 1. Oktober 1881 hat Xaver Scharwenka das seinen Namen tragende Konservatorium in Berlin gegründet. Im Jahre 1891 siedelte Scharwenka nach Neuyork über, um auch hier eine große Musikschule zu gründen, die dann rasch zu hohem Ansehen gebracht wurde. Nach diesem Erfolg seiner zweiten Gründung ist der Künstler dann im Jahre 1898 wieder nach Berlin zurückgekehrt. Seit dem Jahre 1900 war der Verstorbene Mitglied der Berliner Akademie der Künste. — Eine ausführliche Würdigung des Dahingegangenen werden wir im nächsten Heft der »Musik« folgen lassen.

DRESDEN: Hier starb der bekannte Komponist *Reinhold Becker* im Alter von 83 Jahren. Ausgebildet auf dem Konservatorium in Dresden und Schüler von Julius Otto und Winterstein, wirkte Becker längere Zeit als Violinvirtuose, war später jedoch nur noch als Komponist tätig. Besondere Verdienste hat er sich um den deutschen Männergesang erworben. Von Opern sind »Frauenlob« und »Ratbold« zu nennen. Der Verstorbene war seit einer Reihe von Jahren vollständig erblindet.

HAMBURG: *Johannes Schultze*, der bekannte Hamburger Musikdirektor, ist im Alter von 76 Jahren gestorben.

*

Den Nachruf für *Giacomo Puccini* von *Adolf Weißmann* im Aufsatzteil des vorliegenden Heftes ergänzend, teilen wir mit, daß dem Meister von Staats wegen im Mailänder Dom eine Leichenfeier bereitet wurde. Die Theater waren geschlossen, eine ungeheure Menschenmenge wohnte der Feier bei. Ein eindrucksvolles Gefolge, darunter die Spitzen der Behörden und die Abordnungen der Schulen, begleitete die Leiche durch die Straßen, die auf Halbmast beflaggt waren, zum Friedhof. Die Regierung war durch den Unterrichtsminister Casati vertreten; ihm folgten die Bürgermeister von Mailand und von Lucca, sowie eine Anzahl anderer hervorragender Persönlichkeiten. Die sterblichen Reste Puccinis wurden unter militärischen Ehren vorläufig in der Gruft der Familie Toscanini beigesetzt.

Puccini hat testamentarisch verfügt, daß mit einem Kostenaufwand von 800 000 Goldmark aus seinem Vermögen in Rom ein großes Opernhaus erbaut werden soll. Man glaubt, daß dieser Plan von seinen Erben mit Unterstützung der Regierung und der Stadt Rom ausgeführt werden wird. Daneben will man weiterhin auch durch eine nationale Sammlung den Baufonds verstärken. Das neue Theater soll den Namen des berühmten Komponisten für alle Zeiten im Gedächtnis der Italiener lebendig erhalten.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107 eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) für Orchester (ohne Soloinstrumente).

Albert, Eugen d': op. 33 Aschenputtel. Kleine Suite. Rob. Forberg, Leipzig.

Bruckner, Anton: Sinfonie d-moll. Erste Veröffentl. (Wöss). Kl. Part. Universal-Edition u. Philharm. Verl., Wien.

Büttner, Paul: Präludium, Fuge u. Epilog. Eine Vision. Leuckart, Leipzig.

Horwitz, Karl (Grimmenstein, N.-Öst.): op. 5 Sinfon. Ouvertüre (d), noch ungedruckt.

Schjelderup, Gerhard (Benediktbeuern): 2. Sinfonie, noch ungedruckt.

Stiebitz, Kurt: op. 28 Nächtliche Wanderung. Sinfonische Dichtung. Bisping, Münster.

Stürmer, Bruno (Essen): op. 24 Tanz-Suite; op. 25 Zeitgesichte, drei groteske Tänze f. Kammerorchester, noch ungedruckt.

Weidig, Adolf: op. 46 Sinfon. Suite. Leuckart, Leipzig.

Wetz, Rich.: op. 40. 1. Sinfonie. Simrock, Leipzig.

b) Kammermusik

Ambrosius, Hermann: op. 24 Sonate (D) f. Flöte u. Pfte. Zimmermann, Leipzig.

Aulin, Tor: op. 12 Sonate (d) f. Viol. u. Pfte. Zimmermann, Leipzig.

Boisdeffre, René: Septuor p. Piano et instruments à vent. Hamelle, Paris.

Bortkiewicz, Serge: op. 26 Sonate (g) f. Viol. u. Pfte. Benjamin, Hamburg.

Caplet, André: Conte fantastique d'après E. Poë p. Harpe ou Piano et Quatuor à cordes. Durand, Paris.

Dyff, Jean: Le Forgeron; Serénade; Les petits Violons du Roi p. 2 Viol. et Piano. Gallet, Paris.

Emborg, J. L.: op. 53 V. Streichquartett (h-moll). Kl. P. u. St. Kistner & Siegel, Leipzig.

Graener, Paul: op. 64 Suite f. Viol. u. Pfte. Bote & Bock, Berlin.

Hauer, Jos. Matth.: op. 26 Quintett f. Klarin., Viol., Br., Vcell u. Pfte. op. 30 Fünf Stücke f. Streichquartett. Schlesinger, Berlin.

Hennessy, Svan: Variations sur un thème de six notes p. Flûte, Viol., Alto et Vcelle. Eschig, Paris.

Hindemith, Paul: op. 34 Trio f. Viol., Br. u. Vcell. Schott, Mainz.

— op. 31 Nr 3 Kanonische Sonatine f. 2 Flöten. Ders. Verl.

Hoyer, Karl: op. 29 Serenade f. Fl., Ob., Klarin., Horn, Fag. Simrock, Leipzig.

Juon, Paul: op. 78 Sonate (d) f. Flöte u. Pfte. Zimmermann, Leipzig.

Kattnig, Rudolf: op. 4 Quartett (e) f. Klav., Viol., Br. u. Vcell. Wiener Philh. Verl.

Klengel, Julius: op. 54 Suite (d) f. Vcell u. Org.; op. 60 Sextett f. 2 Viol., 2 Br. u. 2 Vcelle. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Kletzki, Paul: op. 12 Sonate (D) f. Viol. u. Pfte. Simrock, Leipzig.

Kögler, Hermann: op. 36 Klaviertrio. Peters, Leipzig.

Lefmann, Paul (Bremen): Sonate f. Viol. u. Klav. Noch ungedruckt.

Marteau, Henri: op. 32 Terzetto f. Flöte, Viol. u. Br. Simrock, Leipzig.

Pasquini, Bernardo: Deux Sonates p. 2 Clavecins (F. Boghen). Durand, Paris.

Perlea, Jonel: op. 10 Streichquartett. Rahter, Leipzig.

Platti, Giovanni: Sonaten e u. g f. Flöte (od. Viol.) und Pfte. Bearb. von Ph. Jarnach. Schott, Mainz.

Rhené-Baton: Trio p. Piano, Viol. et Vcelle. Durand, Paris.

Rinkens, Wilhelm: op. 26 Suite in antiken Tonarten f. Vcell. u. Pfte. Simrock, Leipzig.

Schoeck, Othmar: op. 37 Streichquartett (C). Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Smith, David Stanley: op. 51 Sonate (a) f. Viol. und Piano. Schirmer, Neu York.

Stoessel, Albert: Suite antique (D) f. 2 Viol. and Piano. Schirmer, Neu York.

Stürmer, Bruno (Essen): op. 21 Musik f. Geige u. Vcell.; op. 22 Quintett f. Klarin., 2 Viol., Br. u. Vcell.; op. 26 Bläserquintett, noch ungedruckt.

Toch, Ernst: op. 30 Tanzsuite f. 5 Soloinstr. u. Schlagzeug. Schott, Mainz.

— op. 34 Streichquartett. Ders. Verl.

Weigl, Karl: op. 16 Sonate (C) f. Viol. u. Pfte. Schott, Mainz.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Albert, Eugen d': op. 32 Kapriolen, 5 schlichte Klavierstücke. Atlantic-Musik-Verlag, München.

Blumer, Th.: op. 54 Vier Stücke f. Flöte u. Pfte. Zimmermann, Leipzig.

Boghen, F.: Exercices journaliers en doubles notes p. Piano. Heugel, Paris.

Casadesus, Francis: London Sketches. Petite suite humoristique p. Piano. Deiss & Crépin, Paris.

Cliquet-Pleyel, H.: Sept acrostiches, Suite; Toccata et fantasie; 3 Pièces à la manière d'Eric Satie. P. Piano. Eschig, Paris.

Consolini, G.: Raccolta di principali passi p. Viol. di opere teatrali italiane. Ricordi, Milano.

Davisson, Walther: Tägliche Übungen in Form von Intervallstudien f. Viol. zur Ausbildung der linken Hand. Kistner & Siegel, Leipzig.

Debussy, Claude: 3 Nocturnes. Transcr. p. Piano à 4 ms p. G. Samazeuilh. Jobert, Paris.
Dupré, Marcel: Cortège et litanie p. grand orgue; Gammes de pédale p. orgue. Alph. Leduc, Paris.
Emborg, J. L.: op. 51 Concerto grosso (g) f. Ob., Viol. u. Vcello m. Streichorch. u. Pfte. Kistner & Siegel, Leipzig.
Essek, Paul: op 15 u. 17 Zwanzig Etüden f. Viol. Schwierigkeitsgrad zw. Rovelli u. Gaviniés. Hug, Leipzig.
Ganassi, Silvestro: Regola Rubertina (Gambenschule). Mit e. Vorwort versehen und erläutert von Max Schneider. (Faksimiledruck.) Kistner & Siegel, Leipzig.
Gretchaninoff, A.: op. 92 Kinderbuch f. Pfte. Schott, Mainz.
Haarklou, Joh.: op. 53 Sinfonie f. Orgel. Gebrüder Reinecke, Leipzig.
Houdret, Marcel: Impressions p. Piano. Gallet, Paris.
Jarnach, Philipp: op. 17 Drei Klavierstücke Nr 1 Ballabile, 2 Sarabande, 3 Burlesca. Schott, Mainz.
Juon, Paul: op. 72 Fünf Komposit. f. Viol. u. Pfte. Universal-Edit., Wien.
Karg-Elert, S.: op. 101 33 Porträts nach Palestrina bis Schönberg f. Harmon. Peters, Leipzig.
Kitson, C. H.: Passacaglia und Fuge (a) f. Organ. Augener, London.
Kletzki, Paul: op. 9 Fantasie f. Pfte. Simrock, Leipzig.
Laparra, Raoul: Scènes Iberiennes p. Piano. Enoch, Paris.
Lefmann, Paul (Bremen): Sonatine f. Klav. (noch ungedruckt).
Liszt: Verschiedene Werke f. Pfte. (Gesamtausg. Ser. II, 8). Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Mahler, Gustav: II. Sinfonie. F. Klav. 2hd. bearb. v. Victor Junk, noch ungedruckt (soll in der Univers.-Edit., Wien erscheinen).
Martin, R. Ch.: Au coin de l'âtre. 7 Pièces p. Piano. Gallet, Paris.
Moritz, Edvard: op. 20 Suite f. Vcell.-Solo. Birnbach, Berlin.
Neumanovics, Béla: op. 48 Ungar. Fantasie f. Viol. m. Orch. od. Pfte. Kistner & Siegel, Leipzig.
Niemann, Walter: op. 97 Louisiana Suite über Neger-Volksweisen. Atlantic Musik-Verlag, München; op 98 Zwei kleine Sonaten f. Pfte. Peters, Leipzig.
Olsson, Otto: op. 38 Sonata f. Org. Augener, London.
Pesse, Maurice: Pour l'âne charmante d'un enfant. Suite p. Piano. Heugel, Paris.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Fourdrain, Felix: L'amour en cage. Opera com. en 3 actes. Eschig, Paris.
Händel, G. F.: Xerxes od. Der verliebte König. Neugestaltung v. O. Hagen. Klav.-Ausz. (V. E. Wolff). Peters, Leipzig.
Milhaud, Darius: Le train bleu. Operette dansée, Heugel, Paris.
— Salade, ballet chanté. Ders. Verl.
Pizzetti, J.: Debora e Jaéle. Kleine Part. Ricordi, Milano.
Poulenc, Francis: Les Biches, ballet avec chant d'après des chansons populaires franç. Heugel, Paris.
Respighi, Ottorino: Belfagor. Kleine Part. Ricordi, Milano.
Strauß, Richard: op. 72 Intermezzo. Eine bürgerl. Komödie. Part. u. Klav.-Ausz. Fürstner, Berlin.
Terrasse, Claude: Chamouche, fantaisie en un acte. Eschig, Paris.
Vidal, Paul: Saint Georges, légende dramatique. Leduc, Paris.
Weismann, Julius: op. 75 Schwanenweiß. Oper nach Strindberg. Schott, Mainz.

b) Sonstige Gesangsmusik

Auric, Georges: Alphabet. 7 Quatrains de R. Radiguet p. une voix et Piano. Eschig, Paris.
Bach, Joh. Seb.: Vergnügte Pleißen-Stadt. Hochzeitskantate vollendet u. instr. v. Georg Schumann. Schlesinger, Berlin.
Baußnern, Waldemar v.: Der Abend. Beherzigung. Glaube nur. Drei Männerchöre. Blatz, Ludwigshafen.
— Christmotette. — Die himmlische Orgel. Sinfon. Legende f. Barit. (Alt). Rob. Forberg, Leipzig.
Beer-Walbrunn, Anton: op. 53 Der Maria Geburt. Wanderlied; op. 55 Reiterlied. Hymne. Die heilige Not. Männerchöre. Blatz, Ludwigshafen.
Blech, Leo: op. 27 Neun Liedchen f. Ges. mit Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Böhme, Walther: op. 10 Gesänge f. Frauenchor. Haake, Bremen.
Boulanger, Willi: Psaume 129 p. Baryton et Orch. Durand, Paris.
Bruckner, Anton: Messe in e-moll. Kl. Part. Wiener Philh. Verl.
Buck, Rudolf: op. 28 Fünf Männerchöre. Hainauer, Breslau.
Contes mystiques, recueil de mélodies pour chanter à Noël. Hamelle, Paris.
Franke, F. W. Dies irae f. Chor. Bar.-Solo, Orch. u. Orgel. Gerdes, Köln.
Geilsdorf, Paul: op. 31 Fünfzehn kleine Lieder f. dreist. Frauenchor. Klemm, Leipzig.
Girardin-Marchal, A.: Cours complet de théorie musicale et solfège. Heugel, Paris.
Grabner, Hermann: Weihnachtsoratorium. Kahnt, Leipzig.
Graener, Paul: op. 68 Nr. 1 Maienlob, 2 Vorabendglück, 3 Wanderlied f. gem. Chor. Kistner & Siegel, Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

FRIEDRICH NIETZSCHES MUSIKALISCHE GEISTESRICHTUNG

EIN BEITRAG ZUR PSYCHOLOGIE VON NIETZSCHES VERHÄLTNIS ZU WAGNER*)

VON

WALTHER VETTER-DANZIG

Bewußt und absichtsvoll hat Friedrich Nietzsche sich selbst außerhalb der Klasse der Fachphilosophen gestellt. Daß er trotzdem einer der charakteristischsten und gerade in ihrer betonten Einseitigkeit bedeutendsten philosophischen Köpfe aller Zeiten ist, werden alle diejenigen nicht bestreiten wollen, die, leidiger Gepflogenheit absagend, seine Schriften nicht als Unterhaltungslektüre durchjagten, sondern mühselig — selig der Mühe! — durcharbeiteten, sie wieder und wieder durchlasen, durchdachten und durchlebten. Ob Nietzsche jedoch Philosoph im streng wissenschaftlichen Sinn ist, wie ein unlängst erschienenes Buch nachzuweisen sucht,**) bleibe dahingestellt: es ist zur Erkenntnis des Wesenhaften seines Schaffens auch völlig nebensächlich. Viel wichtiger ist das Wissen um die Eigenart der *künstlerischen* Empfindungsweise Nietzsches. Es ist aber nicht getan mit der Feststellung der sprachkünstlerischen Bedeutung seiner Schriften; es genügt auch nicht die Bloßlegung seiner gedanklichen Beziehungen zu irgendwelchen Künsten, sondern die Erkenntnis seiner in *diesem* Grade erstmaligen und bis zur Stunde einmaligen Verquickung von künstlerischer Schau mit gedanklichen Ergründungen ist es, die zur erwünschten und notwendigen höheren Erkenntnis, nämlich zur Erkenntnis von Friedrich Nietzsches geistiger Sonderart überhaupt, geleitet. Nur so vermag man der geistigen Gesamterscheinung dieses großen und bei aller ostentativen Einseitigkeit vielfältig Schaffenden Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; nur von solchem Standpunkt aus kann auch sein Verhältnis zu Richard Wagner, mit Beziehung auf das ich wohlweislich nicht von »Freundschaft«, nicht von »Feindschaft« und nicht von »Bruch« rede, die richtige, allseitige Beleuchtung erfahren. Gewiß ist es eine lockende, ja eine verlockende Aufgabe, gemeinsam mit Nietzsche den Weg nach Bayreuth und alsdann von Bayreuth hinweg zu gehen, ohne rechts noch links zu blicken, vielmehr das Auge unablässig auf die knappen, geistreichen, höhnischen, bald verhimmelnden, bald satanisch verdammenden Aphorismen gerichtet — aber das Gesichtsfeld bleibt eng und beschränkt, der Standpunkt wankend, die Einstellung schief, solange man den Fall Nietzsche-Wagner

*) Obige Ausführungen sind von der »Musik« zur Veröffentlichung angenommen, *bevor* Max Ungers Mitteilungen über »F. Nietzsches Lieder« (»Musik«, XVI, 828 ff) erschienen. Es sei jedoch hiermit auf diese Mitteilungen ergänzend hingewiesen. Zu beachten ist, was Unger über die von Nietzsche gut getroffenen Stimmungen der Lieder, ihre »harmonischen und melodischen Finessen« und ihre relative Modernität sagt.

**) Nicolai v. Bubnoff, »Friedrich Nietzsches Kulturphilosophie und Umwertungslehre«, Verlag Alfred Kröner, Leipzig 1924.

nicht auch als Künstler (lies: Musiker) betrachtet, solange man den Blick nicht auf Wagners musikalische Physiognomie einstellt, die einen Nietzsche einmal lebhaft angesprochen, ein andermal heftig abgeschreckt hat, solange man endlich nicht auch *Nietzsche den Musiker* anschaut und — durchschaut. Ganz gewiß soll nicht etwa ein neuer Nietzsche verkündet werden. Es handelt sich, wohl gemerkt, einzig um die Erkenntnis seiner geistigen *Gesamt*erscheinung. Wer den Philosophen gleichsam als Musiker reklamieren wollte, ginge einen schlimmen und gefährlichen Irrweg. Hans v. Bülow schenkt Nietzsche, dem »hochgeehrten Herrn Professor«, in seinem denkwürdig freimütigen Briefe vom 24. Juli 1872 in einer Weise reinen Wein ein, die auch uns Heutigen noch für die Erkenntnis von Nietzsches Musikalität aufschlußreich sein kann. Bülow nennt die »Manfred«-Meditation »das Extremste von phantastischer Extravaganz, das Unerquicklichste und Antimusikalischste«, was ihm seit langem zu Gesicht gekommen sei. Aber, und hierauf möchte ich den Finger legen, er betont ausdrücklich, daß das »musikalische Fieberprodukt« ihm »psychologisches Interesse« einflöße, weil darin »ein ungewöhnlicher, bei aller Verirrung distinguierter Geist zu spüren« sei. Hier ist der springende Punkt berührt. Auch Nietzsches musikalische Kompositionen sind Erzeugnis seines Geistes, und wer diesen Geist in sich aufnehmen, mehr noch: wer ihn verstehen, wer ihn deuten will, darf auch an diesen Kompositionen nicht vorübergehen. Ob Bülows scharfe, zugespitzte Ablehnung berechtigt ist oder nicht, braucht uns hier nicht zu kümmern; bestimmt trifft er aber mit seiner Bemerkung über das psychologische Interesse und den in jenem Musikstück spürbaren ungewöhnlichen, distinguierten Geist den Nagel auf den Kopf. Wer die letzten seelischen Gründe für die Entwicklung von Nietzsches Verhältnis zu Wagner zu erforschen unternimmt; mit anderen Worten: wer diese innere Begegnung, diese geistige Gemeinsamkeit und schließliche — wahrhaft schmerzliche und widerstrebende — Entzweiung eines Denkers und eines Musikers in ihrer Begründetheit und vollkommenen *Notwendigkeit* verstehen will, muß auch über die musikalischen Äußerungen des Denkers genau Bescheid wissen und einen Begriff haben von dem *musikalischen* Weltbild, das Nietzsche sich in klaren, bestimmten Umrissen gebildet hatte.*)

Friedrich Nietzsche, der Überwinder Schopenhauers und Richard Wagners, der Übervölkische, Überzeitliche; Nietzsche, der Überdeutsche, Übereuropäer, der Übermensch; Nietzsche, der Umwerter aller Werte (auch der moralischen, auch der christlichen), haßte jedweden »Femininismus«: »man muß sich selbst nie geschont haben, man muß die *Härte* in seinen Gewohnheiten haben, um unter lauter harten Wahrheiten wohlgemut und heiter zu sein.« Härte und Schonungslosigkeit *gegen sich selbst* ist auch in seiner Kritik des Christen-

*) Der vorliegende Versuch kann lediglich mittels eines bezeichnenden Beispiels gewisse grundsätzliche Andeutungen geben. Der Verfasser hofft jedoch, der Öffentlichkeit binnen Jahresfrist ein alle wichtigen Fragen umfassendes Buch über den Fall Nietzsche-Wagner vorzulegen.

tums, des Deutschtums, der deutschen Musik; Härte gegen sich selbst ist auch in seinem schmerzlichen Sichwegwenden von Richard Wagner. Seine *Sehnsucht nach dem Süden*, die auf seinen Italienfahrten immer neue Nahrung fand und deren beredter Künder er selbst immer wieder in seinen Büchern ist, bedeutet ihrem eigentlichen Wesen nach nichts anderes als die Flucht vor seinem deutschen, vor seinem nordischen Milieu. Da er jedoch in dieses Milieu äußerlich und — innerlich hineingestellt ist, bedeutet diese Sehnsucht nach dem Süden, die er bezeichnenderweise mit dem »typischen« Deutschen jedweder Epoche gemeinsam hat, die Flucht vor sich selbst. Nietzsches Liebe zu Bizet, seine Begeisterung für die Oper »Carmen«, erscheint als ein prägnanter Ausdruck dieser Sehnsucht. Bizet ist ihm in den späten Jahren seines Schaffens schlechthin »das letzte Genie«, denn er hat ihm »ein Stück Süden der Musik entdeckt«. Bizet und »Carmen«, das sind zwei Worte, zwei Formeln, zwei — Waffen. Zwei Waffen: wie der Soldat im Augenblick des Kampfes auf Leben und Tod (und Friedrich Nietzsche kämpft auf jeder Seite seiner Schriften »auf Leben und Tod«!) wenig nach Art und Aussehen seiner Waffe fragt, insofern sie ihm nur gute Dienste leistet, so nutzt der Philosoph den Begriff der »südländischen Musik« auch dort als Waffe, wo sie ihn zweifelhafter macht, als er wahr haben möchte. Gleichwohl äußert er sich dem Danziger Musiker Dr. Carl Fuchs gegenüber offenherzig genug: »Das was ich über Bizet sage, dürfen Sie nicht ernst nehmen. So wie ich bin, kommt Bizet tausendmal für mich nicht in Betracht. Aber als *ironische Antithese gegen Wagner* wirkt es sehr stark.« Hier haben wir einen wichtigen Schlüssel zum Verständnis der Mehrzahl aller Nietzscheschen Auslassungen über Musik. Mittel, Waffe sind sie; ironische Antithese, nicht zuletzt — Selbstquälereien. Nietzsche drängt mit allen Fiebern seines Wesens über die Grenzen seiner Zeit, ihrer kulturellen, sittlichen und völkischen Bedingtheit hinaus, und weil er fühlt, zu fühlen *glaubt*, daß die Musik, wie sie ihn in Deutschland umwirbt, ihn »zurückzieht«, deshalb haßt er sie. Er haßt sie als die große »Zurückverderberin«, als Geistesmacht, die ihn grausam und rücksichtslos seiner Weltanschauung entfremden würde, wenn er sich ihr hingäbe, so hingäbe, wie es in den selbstvergessenen Jahren seiner »Wagner-Zeit« der Fall gewesen war; so hingäbe, wie ein heimlich heimtückischer Wunsch es ihm auch zur Stunde noch einflüstert. Um es auf eine Formel zu bringen: Nietzsche haßt die deutsche Musik, weil er sich ihr innerlich verschrieben fühlt und er ihre Gefährlichkeit fürchtet. Er haßt sie, wie er Richard Wagner haßt, den er schmäht und dessen »Meistersinger«-Vorspiel er mit so feinem Einfühlungsvermögen, mit Worten von wahrhaft dichterischer Kraft paraphrasiert.*)
Einmal verrät er sich und das Wesen seines Hasses, und zwar in Worten, die nicht nur über sein musikalisches Glaubensbekenntnis Aufschluß geben,

*) Nämlich zu Beginn des achten Hauptstückes (»Völker und Vaterländer«) seines Buches »Jenseits von Gut und Böse«, § 240.

sondern, was ganz besonders betont sein möge, zugleich über einen sehr wichtigen Teil seines geistigen Credo überhaupt:*) »Gegen die deutsche Musik halte ich mancherlei Vorsicht für geboten. Gesetzt, daß einer den Süden liebt, wie ich ihn liebe, als eine große Schule der Genesung, im Geistigsten und Sinnlichsten, als eine unbändige Sonnenfülle und Sonnenverklärung, welche sich über ein selbstherrliches, an sich glaubendes Dasein breitet: nun, ein Solcher wird sich etwas vor der deutschen Musik in acht nehmen lernen, weil sie, indem sie seinen Geschmack zurückverdirbt, ihm die Gesundheit mit zurückverdirbt. Ein solcher Südländer, nicht der Abkunft, sondern dem *Glauben* nach, muß, falls er von der Zukunft der Musik träumt, auch von einer Erlösung der Musik vom Norden träumen und das Vorspiel einer tieferen, mächtigeren, vielleicht böseren und geheimnisvolleren Musik in seinen Ohren haben, einer überdeutschen Musik, welche vor dem Anblick des blauen wollüstigen Meers und der mittelländischen Himmelshelle nicht verklingt, vergilbt, verblaßt, wie es alle deutsche Musik tut, einer übereuropäischen Musik, die noch vor den braunen Sonnenuntergängen der Wüste Recht behält, deren Seele mit der Palme verwandt ist und unter großen schönen einsamen Raubtieren heimisch zu sein und zu schweifen versteht — —. Ich könnte mir eine Musik denken, deren seltenster Zauber darin bestünde, daß sie von Gut und Böse nichts mehr wüßte, nur daß vielleicht irgend ein Schifferheimweh, irgendwelche goldne Schatten und zärtliche Schwächen hier und da über sie hinwegliefen: eine Kunst, welche von großer Ferne her die Farben einer untergehenden, fast unverständlich gewordenen *moralischen* Welt zu sich flüchten sähe, und die gastfreundlich und tief genug zum Empfang solcher späten Flüchtlinge wäre.«
In den angeführten Worten liegt gleichsam die klassische Formulierung beschlossen, die Nietzsche seiner Sehnsucht nach Sonne und Süden im Zusammenhang mit seinen künstlerischen, seinen musikalischen Idealen gibt. Ich sagte schon: in dieser Sehnsucht verbirgt sich zugleich viel eigene Selbstflucht. Nun ist es gewiß eine platte Selbstverständlichkeit, daß keiner sich wünscht, was er hat, und keiner sich ersehnt, was er ist; im Falle Nietzsche vermag die Erkenntnis dieser Binsenwahrheit jedoch einen wesentlichen Aufschluß zu geben: das Nicht-Südliche, das Un-Sonnige, das nordisch Herbe und Kritische in Nietzsches Natur ist es, was nach »südländischer« *Ergänzung* verlangt. Wir haben den merkwürdigen Fall, daß ein Nietzsche einen Wagner verurteilt, weil (und nicht etwa obgleich) er in seinen eigenen rein musikalischen Äußerungen un-südländischer ist als Wagner selbst (man muß sich immer vor Augen halten: wo auch immer Nietzsche, wie in der zitierten Stelle, sich »gegen die deutsche Musik« wendet, da wendet er sich bewußt gegen Richard Wagner). Ja, was von Nietzsches musikalischen Erzeugnissen gilt, trifft auch für seine geistige und seelische Physiognomie überhaupt zu,

*) A. a. O., § 255.

d. h. er unterscheidet sich von Wagner keineswegs durch seine in höherem Grade »südländische« Natur; im Gegenteil, in dieser Hinsicht ist umgekehrt Wagner ihm überlegen. Das Problem stellt sich vielmehr folgendermaßen dar: Nietzsches *Sehnsucht* nach dem Süden, sein inbrünstiges *Verlangen* nach »mittelländischer Helle« ist intensiver als Richard Wagners Drang nach dem Süden. Für den Musiker war Italien im besonderen und im allgemeinen »durchaus theatralische Anregung«, und eine briefliche Bemerkung an Mathilde Wesendonk*) ist über ihre momentane Zufälligkeit hinaus von typischer Bedeutung, wenn er nämlich erklärt, daß das bunte Menschengewühl auf dem Markusplatze zu Venedig ihn gänzlich unberührt ließe und lediglich seine Phantasie zerstreue. Für den Philosophen jedoch war Italien samt allen seinen Lebensäußerungen, auch seinem bunten Getriebe, Inhalt und Ziel seiner Phantasie, Erlebnis und Notwendigkeit.

Der »Musik des Südens« wollte Nietzsche ein Opfer bringen, als er seinen »Hymnus an das Leben« komponierte; er wollte mit dieser Komposition eine »tiefere, mächtigere, vielleicht bösere und geheimnisvollere« Musik schaffen, als sie am ungastlichen nordischen Gestade gedeiht. Er wollte mit seinen Tönen Ähnliches sagen als mit jenem Gedicht, das er der »Musik des Südens« weihte:

Nun ward mir Alles noch zuteil,
Was je mein Adler mir erschaute
— Ob manche Hoffnung schon vergraute —:
Es sticht dein Klang mich wie ein Pfeil,
Der Ohren und der Sinne Heil,
Das mir vom Himmel niedertaute.

O zögre nicht, nach südlichen Geländen,
Glückselgen Inseln, griechischem Nymphenspiel
Des Schiffs Begierde hinzuwenden —
Kein Schiff fand je ein schöner Ziel!

Nach solchen südlichen Geländen steuerte Nietzsche mit der Musik seines »Hymnus«, aber — er verfehlte sein Ziel, er landete nicht auf den »glückseligen Inseln«, so sehr die Worte der Hymnendichterin »des Schiffs Begierde« auch zu entfachen geeignet erscheinen**):

Gewiß, so liebt ein Freund den Freund,
Wie ich dich liebe, rätselvolles Leben!

*) »Richard Wagner an Mathilde Wesendonk«, herausgegeben von Wolfgang Golther, Berlin 1904, S. 38.

**) Folgende Mitteilung Nietzsches über das Gedicht ist auch heute noch besonders beachtenswert: »Der Text — ausdrücklich bemerkt, weil ein Mißverständnis darüber im Umlauf ist — ist nicht von mir: er ist die erstaunliche Inspiration einer jungen Russin, mit der ich damals befreundet war, des Fräulein *Lou von Salomé*. Wer den letzten Worten des Gedichtes überhaupt einen Sinn zu entnehmen weiß, wird erraten, warum ich es vorzog und bewunderte: sie haben Größe. Der Schmerz gilt *nicht* als Einwand gegen das Leben.« Im übrigen nennt Nietzsche den Hymnus »ein vielleicht nicht unbedeutendes Symptom« für das »jasagende Pathos par excellence«.

Ob ich gejauchzt in dir, geweint,
Ob du mir Leid, ob du mir Lust gegeben —,
Ich liebe dich mit deinem Glück und Harme,
Und wenn du mich vernichten mußt,
Entreiße ich mich schmerzvoll deinem Arme,
Wie Freund sich reißt von Freundes Brust.

Mit ganzer Kraft umfass' ich dich,
Lass' deine Flamme meinen Geist entzünden
Und in der Glut des Kampfes mich
Die Rätsellösung deines Wesens finden!
Jahrtausende zu denken und zu leben
Wirf deinen Inhalt voll hinein!
Hast du kein Glück mehr übrig mir zu geben,
Wohlan! noch hast du deine Pein!

Nietzsche, der des Wortes Meister war wie bis zu seiner Zeit noch kaum irgendein anderer, vermochte sehr wohl in Worten, auch in Versen und Reimen, in seinen Schriften und Aphorismen die Flucht vor sich selbst ins Werk zu setzen, aber in der *Musik*, namentlich in der Komposition dieses Hymnus, wie sie uns vorliegt, enthüllt sein Wesen sich unmittelbar nach seiner innersten Natur, und diese ist — nordisch. Im merkwürdigen Gegensatz zu seiner eigenen, deutlich ausgesprochenen Erkenntnis von der Eigenart des sich in den zitierten Versen auswirkenden gedanklichen Pathos kann man die Vertonung jenes Gedichtes nur als ein Symptom für das *nein*sagende Pathos par excellence empfinden. Nietzsches Musik zum »Hymnus an das Leben« ist nicht nur nordisch im deutschen Sinne und im Gegensatz zu »italienisch«, sondern sie mutet geradezu norddeutsch an und erinnert in ihrem ganzen Duktus, ihrer Harmonie- und Melodieführung an keinen anderen als Johannes Brahms, den Hamburger, der auch in Wien nie und nimmer (selbst wenn er sich anschickte, »Wiener Walzer« zu komponieren!) seiner norddeutschen Wesensart untreu zu werden vermochte.
So sorgfältig der Hymnus musikalisch auch deklamiert ist,*) so erscheint dennoch in allen ausschlaggebenden Momenten die Musik als das Primäre, Zeugende, eigentlich Aktive, und die Worte haben sich ihr eben zu fügen. Just beim Worte »Freund« hebt eine herbe Ausweichung zum e-moll-Klang an, und nicht das »Leben«, sondern seine »Rätselhaftigkeit« hat es dem Komponisten angetan, wenn er zum Begriffe »Leben«, dem doch der ganze Hymnus geweiht ist, den ersten Halbsatz über einer schmerzlichen Disharmonie ausklingen läßt, zu der sich im letzten Viertel des Taktes eine noch herber dissonierende Antizipierung der Terz des abschließenden Akkordes gesellt.

*) Er ist im Druck erschienen. Partitur und Klavierauszug bei C. F. W. Siegel (R. Linnemann) in Leipzig.

Der Effekt dieser harmonischen Herbigkeit wird durch eine neue Schroffheit noch wesentlich erhöht, indem das Orchester, das bisher schwieg, sich nunmehr unerwartet in einem scharf rhythmisierten Unisono vernehmen läßt,



das, tonartfremd und in brutalem Forte, den unmittelbar vorhergehenden zarten Pianoausklang rücksichtslos übertönt: Und die nunmehr anhebende Frage »Ob ich gejauchzt in dir, geweint« vermag keine leuchtende, jauchzende (harmonisch naheliegende!) Tonart zu entzünden, sondern lediglich das falbe F-dur zum Glimmen zu bringen, das, ganz unter dem Eindruck des Begriffes »geweint«, unruhig moduliert, um alsdann einer musikalisch sich edel und sinngemäß entwickelnden, aber ganz und gar nicht »dionysischen« Partie Raum zu geben. Diese Partie erreicht ihren Höhepunkt bei den Worten »Ich liebe dich mit deinem Glück«. Der Höhepunkt ist durch die absolute Höhe und die Länge des Soprantones (g'', 𝅗𝅥.) gekennzeichnet. Aber der Stimmungsgehalt des betreffenden Akkordes stellt mit nichten den Inbegriff des Glückes dar, das die Dichterin besingt, im Gegenteil. Während unmittelbar vor diesem Höhepunkt wenigstens ein Vorstoß tief in die Kreuztonarten hinein unternommen wird (A-, E-, H- und Cis-dur-Klang), besingen die Soprane das Glück auf herbem ♮g'' und obendrein zur Harmonie des zumal in der geschilderten Umgebung außerordentlich trübe wirkenden verminderten Septakkordes von h-moll. Wiederum ist es nicht das positiv, sondern das negativ betonte Gefühl, nicht das »Glück«, sondern der »Harm«, der den Duktus von Melodie und Harmonie inspiriert: nicht die Stimmung des »blauen, wollüstigen Meeres«, noch der »mittelländischen Himmelshelle«, sondern die andere der deutschen Heimat, der nordischen Küste. Die Worte, mit denen Nietzsche Wagners Kunst — leise abwehrend, halb in ihrem Banne — charakterisiert, passen auf keine Musik besser als auf diese von Nietzsche selbst komponierte: »Das hat Feuer und Mut und zugleich die schlaffe, falbe Haut von Früchten, welche zu spät reif werden. Das strömt breit und voll: und plötzlich ein Augenblick unerklärlichen Zögerns, gleichsam eine Lücke, die zwischen Ursache und Wirkung aufspringt ...«
Wenn man sich in den »Hymnus« tiefer einfühlt, erlebt man eigentliche Höhepunkte immer nur an den *schmerzlich* bewegten Stellen, oder aber, noch bezeichnender, an solchen Stellen, deren Worte lustvoll genug sind, deren Vertonung nichtsdestoweniger verhalten, herb und spröde geriet. Das trifft zu auf die Takte, die der Komponist mit »Tranquillo« bezeichnet und die er ebensogut

durch die Beischrift »Religioso« oder »Misterioso« hätte charakterisieren können. Zu den Worten »Wie Freund sich reißt von Freundes Brust« beginnt der Komponist diese »Tranquillo«-Takte choralmäßig, nämlich sowohl instrumental wie vokal im strengen Satz Note gegen Note. Harmonisch bekommt die Episode ihre Physiognomie durch die regelmäßig auf die Thesis eintretenden Dissonanzen: gleich zu Beginn wird die erste Dissonanz durch eine neue Dissonanz abgelöst, ehe die Tonika — und zwar lediglich auf der Arsis und in Sextakkordlage — vorübergehend eintritt: D-dur (D^7) [Sp] — D^7 — T. Formal ist die »Tranquillo«-Stelle bedeutsam als Abschluß des ersten der beiden Hauptteile. Und dieser Abschluß selbst ist wieder vielsagend genug, denn er wird nicht etwa durch die Tonika, sondern durch die Dominante gekrönt, deren Terz durch einen wehevoll dissonierenden Vorhalt (d' vor cis' im A-dur-Klang) verzögert wird. Die auf diesen »Schluß« folgende Generalpause bringt ein Moment atemlos-angstvoller Spannung in den musikalischen Verlauf, für den auch sonst die Trug-, Halb- und verzögerten Ganzschlüsse kennzeichnend sind: etwas Ungelöstes, Unbefreites und Unbefriedigtes krampft sich darin, und von der Sonne des Südens fällt kein Strahl darauf.

Der zweite Abschnitt des »Hymnus« wiederholt den ersten in großen Zügen; er wird indes durch mannigfache Einzelzüge und Feinheiten bereichert. Die zu dem erwähnten Höhepunkt des ersten Abschnitts korrespondierende Stelle vertont die Worte »Jahrtausende zu denken und zu *leben*«, und eben das »Leben« erfährt seine harmonische Ausdeutung durch jenen verminderten Septakkord von h-moll! Zu den Worten »Wirf deinen Inhalt voll hinein«, die, innigster Lebensbejahung geweiht, von Kraft und Fülle strotzen, erklingt eine Melodie von wesentlich fallender Tendenz (von fis'' bis fis') und obendrein quälen sich Sopran, Alt, Baß und mit ihnen die wichtigsten Orchesterstimmen in schmerzlicher Chromatik. Am Ende aber der ganzen Komposition ist es abermals eine trübe und herbe Gefühlsfärbung, die für die musikalische Eingebung bestimmend wird. Gleichsam die Inkarnation, die Personifizierung des Schmerzes bemächtigt sich des Steuerruders des »Schiffes«, um es von den »griechischen«, den »glückseligen Inseln« wegzuwenden — hinauf in den starren, grauen, nebelverhangenen Norden. »Wohlan!« triumphiert Nietzsche, »noch hast du deine Pein!« Aber der Triumph ist gedämpft, es lebt und webt in ihm etwas von der deutschen Seele, »die zugleich jung und veraltet, übermürbe und überreich noch an Zukunft ist«. Grave — tranquillo — largo — klingt dieser merkwürdige »Hymnus an das Leben« aus. Von reinster Inspiration eines echten Künstlergemütes und zugleich herbster herbstlicher Schönheit ist die rein instrumentale Stelle, die sich zwischen die Wiederholungen des soeben zitierten Verses von der »Pein« einschiebt. Hier enthüllt sich die Seele des Künstlers und Musikers Friedrich Nietzsche. Das Horn imitiert die Melodie »deine Pein«, die Fagotte setzen dissonant im nächsten Viertel ein, und die Klarinette singt pianissimo ein schmerzliches Lied darüber

hin. Die kontrapunktische Verflechtung der Stimmen ist von einer Natürlichkeit und Unmittelbarkeit, wie sie nur dem Borne einer kristallhellen Musikalität zu entquellen pflegen.

Der »Hymnus an das Leben« ist in zwei Punkten nicht stichhaltig: er ist erstens kein Hymnus, und zweitens steht er dem Leben insofern nicht nahe, als in ihm wohl eine schmerzliche *Sehnsucht* nach dem Leben, nach dem Süden und nach Sonne vibriert, nimmermehr aber das Leben selbst. Von Peter Gast wissen wir, wie die Komposition auf »Südländer«, auf Italiener selbst, wirkte. 1887 spielte Gast zwei Italienern den »Hymnus« vor. Er ließ lediglich die Musik auf sie wirken und verriet ihnen nichts vom Texte. Als er geendet hatte, rief der eine Zuhörer enthusiastisch aus: »*Das* ist die wahre *Kirchenmusik*!« Als Gast ihn daraufhin eines Besseren belehrte, meinte er, »das hätte er allerdings nicht gedacht — ihm hätte der Kalvarienberg mit seinen sieben Leidensstationen vorgeschwebt«! Wer sich ernstlich um die Erkenntnis von Nietzsches Wesen und seinem Verhältnis zu Richard Wagner müht, kann sich der Tragik der merkwürdigen Fügung nicht entziehen, daß hier der Überwinder des Christentums, der Verächter des Wagnerschen »Parsifal« als eines vermeintlich christlichen Kunstwerkes dem *Leben* ein Lied weiht und daß das italienische Temperament, in dessen Geist Nietzsche komponiert zu haben wähnt, aus diesem Liede die Verneinung des Lebens, die Symbolisierung der Askese, die Versinnlichung der Leidensstationen des Kalvarienberges heraushört. Diese Tragik wird dadurch gewiß nicht abgeschwächt, daß wir dem italienischen Urteil beipflichten müssen. Die einzig mögliche Folgerung aus unserer Erkenntnis vom Wesen dieses seltsamen »Hymnus« ist — mit Beziehung auf Nietzsches Verhältnis zu Wagner — die, daß Nietzsche den Bayreuther Meister im selben Maße floh und verurteilte, als er in ihm *Seiten seines eigenen Wesens* instinktiv wahrnahm, die zu bekämpfen er sich dämonisch gedrungen fühlte, seit er seinen Kampf gegen seine Zeit aufgenommen hatte.

Besonders kraß ist der Umstand, daß Nietzsche sich in diesem »Hymnus« wagnerischer — ich meine: deutscher — gibt als Richard Wagner selbst. In dieser Komposition sind die vom späten Nietzsche angefeindeten Eigenheiten Wagners in einem Grade konzentriert, wie nirgendwo in einem Wagnerschen Werke gleichen Umfangs. Insofern etwa ein Johannes Brahms ein gemäß der Nietzscheschen Terminologie »deutscherer«, d.h. »nordischerer« Komponist ist als Wagner, könnte man den musikalischen Charakter des Hymnus eher als Brahmsisch denn als Wagnerisch bezeichnen. Wenn Wagner einen ähnlichen Komplex von Gefühlen und Gedanken musikalisch anfaßte wie Nietzsche in seinem »Hymnus« es getan, so hütete er sich achtsam vor solcherlei mysteriösen Dingen, von denen der Gesang an das Leben wimmelt. Ich denke etwa an den »Wach auf!«-Chor aus den »Meistersingern«, in dem die Begriffe »Tag« und »Morgenröte« eine ähnliche Bedeutung haben, wie sie

in Nietzsches »Hymnus« dem durch das Wort »Leben« angedeuteten Vorstellungskreise zukommen. »Wach auf! es nahet gen dem *Tag* . . . Die Nacht neigt sich zum Okzident, der *Tag* geht auf von *Orient*, die rotbrünstige *Morgenröt'* her durch die trüben Wolken geht.« Bei der Vertonung dieser Verse fand ein Richard Wagner den rechten hymnischen und zugleich volkstümlichen Ton, freilich einen unitalienischen, aber auch — einen »undeutschen« Ton, wenigstens in der von Nietzsche geprägten Bedeutung. Die Melodie ist in ihrer ganzen Weite und die Harmonie in ihrer vollen Tiefe durchweg positiv gefühlsbetont, sie holt sich Linie, sie holt sich Farbe aus den angeführten Stimmungskreisen (des »Tages« und der »Morgenröte«). Während Nietzsche auch die freudigen und hellen Affekte, denen die Dichterin in ihren Versen Ausdruck leiht, dunkel und trübe tönt, verfährt Wagner gerade umgekehrt, indem er auch die sich zum Okzident neigende Nacht und die trüben Wolken in Licht und Glanz taucht, mit »mittelländischer Himmelshelle« umwebt. Freilich ist über alledem nicht zu vergessen, daß die »schwerfällige Gewandung«, das »Feierliche« und »eine gewisse Plumpheit«, wovon Nietzsche mit bezug auf das »Meistersinger«-Vorspiel spricht, auch diesem »Wach auf!«-Chor eignen. Hierin ist er spezifisch Wagnerisch, ohne deshalb aber auch nur an einer einzigen Stelle dem positiven Gefühlston, dem hymnisch-volkstümlichen Charakter abzusagen.

Wie eine Ironie des Schicksals mutet es einen an, daß Wagners »Wach auf!«-Chor dem Ideal der Nietzscheschen »Musik des Südens« ganz bedeutend näher gerückt ist als Nietzsches eigener »Hymnus an das Leben«. Es dürfte jedoch zweckdienlich sein, sich einmal klar zu machen, daß jener Begriff einer musikalischen »Sonnenfülle und Sonnenverklärung« nicht etwa ein reines Gedankending, eine Luftspiegelung, eine Fata Morgana ist, sondern etwas Wirkliches und Verwirklichtes, ein Etwas, von dem Richard Wagner und Friedrich Nietzsche wohl verschieden weit innerlich entfernt sind, dem sie aber jedenfalls beide ihrer Natur nach fremd und art-verschieden gegenüberstehen. Als Repräsentant dieser Art-Verschiedenheit steht den beiden deutschen, nordischen Geistern Wagner und Nietzsche beispielsweise ein Giuseppe Verdi gegenüber, wie er sich uns an zahlreichen Stellen namentlich seiner späteren Werke offenbart. Verdi schuf einen typisch »südländischen« Gesang, wie Nietzsche ihn meint, ersehnt und in seinem »Hymnus« vergeblich zu verwirklichen sucht, in seiner 1887 herausgekommenen Oper »Othello«. Ich führe beispielsweise den Chor an, den die Frauen, Kinder und Seeleute singen, als sie in der dritten Szene des zweiten Aktes die vergötterte Desdemona mit Blumen beschenken und ihr zujubeln:

»Deiner strahlengebenden Augen sanftes Sprühen
Läßt mit dem belebenden Blick die Blumen blühen.
Schönheit will uns laben.

Ihrem Hochaltare bringen unsere Gaben
Wir beseligt dar.«

E-dur und A-dur sind die sonnigen Tonarten, in welche diese von Schönheit und Reinheit singenden und sagenden Verse getaucht werden. Und das E-dur des ersten Teils ist von einer wolkenlos ungetrübten, wirklich »blauenden« Reinheit und einer »mittelländischen Himmelshelle«. Die Kombinierung der Rhythmen in gleichmäßig sich ablösenden Vierteln, gleichmäßigen Achteln und gleichmäßigen Sechzehnteln verstärkt diesen Eindruck außerordentlich. Es gibt in dem ganzen Stück keine Trübung, keinen harmonischen Schatten, keine synkopische Komplizierung. Das ist italienisch, das ist die Erfüllung von Nietzsches Sehnsucht, um deretwillen er Richard Wagner entsagte und seiner eigenen Natur Abbruch zu tun bereit war.

Nietzsches musikalische Geistesrichtung dokumentiert sich nun nicht etwa bloß in jenem einen »Hymnus«, sondern in ganz gleicher Art und ähnlichem Grade auch in seinen früheren, ja in seinen frühesten Kompositionen. Schon als Achtzehnjähriger schrieb er Klavierlieder, die die Klaue des Löwen erkennen lassen.*) Das ist wichtig. Nietzsche hat sich nicht in dem Maße zu Richard Wagner hin- und alsdann wieder von ihm fortentwickelt, wie oberflächliche Beurteiler leicht anzunehmen geneigt sind. *Vor* dem kritischen Jahre 1876 stand er ihm wesentlich skeptischer gegenüber, als die populäre Meinung es wahr haben will; *nach* dem entscheidenden Jahre aber fühlte er sich ihm innerlich viel mehr verschrieben, als gewisse seiner Äußerungen, insofern wir sie allzu wörtlich nehmen, uns glauben lassen. Was Nietzsche uns nun als philosophischer, stark kämpferisch eingestellter Schriftsteller übermacht hat, wird in vielen und wichtigen Partien durch sein musikalisches Erbe ergänzt, dessen *psychologische* Bedeutung man — ganz abgesehen von seinem musikalischen Wert — nicht unterschätzen sollte. Die Deutung des Musikers ist vielfach ganz bedeutend einfacher als die des Denkers, aber sie lehrt einen zugleich den Denker und seine Stellung zu Wagner und seinem Werk verstehen. Daß die geistige Physiognomie jener frühen Lieder mit der Geistigkeit des »Hymnus« verwandt, also auch einerseits unwagnerisch, andererseits unsüdländisch, d. h. ganz typisch nordisch ist, läßt uns erkennen, wie fest Nietzsche an des Nordens Gestade gebannt war; läßt uns ahnen, wie früh die Sehnsucht nach dem Süden in seinem Innern Raum gewonnen haben mag.

Schon die Auswahl der Liedertexte ist vielsagend. Rückert: »Aus der Jugendzeit klingt ein Lied mir immerdar: o, wie liegt so weit, was mein einst war! Keine Schwalbe bringt dir zurück, *wonach du weinst* . . .« Chamisso: »Auf hohen Burgeszinnen der alte König stand und überschaute *düster* das *düster*

*) Neuerdings hat Georg Göhler im Auftrage des Nietzsche-Archivs zu Weimar sieben dieser Lieder bei Fr. Kistner & C. F. W. Siegel in Leipzig herausgegeben. Diese Veröffentlichung macht es unnötig, meine Ausführungen durch ausgedehnte Notenbeispiele zu illustrieren. Ich beziehe mich ausschließlich auf publizierte Lieder.

umwölkte Land . . .« Petöfi: »Stehe sinnend hier am Bache bei den *stillen Trauerweiden*, passend ist für mich die Stätte, der ich *voll von Leiden* . . .« »Du warst ja meine einz'ge Blume, *verwelkt* bist du, *kahl ist mein Leben* . . .« »Ich muß dem *Frost* erliegen . . .« »Ich möchte lassen diese glanzumspielte Welt . . . und möchte fortziehn von den Menschen weit in eine wilde schöne Waldeinsamkeit . . .« Und einmal nimmt der Dichter Nietzsche selbst das Wort: »O niemand weiß von allen, daß ich so traurig bin . . . Mir schauert eigner Weise . . . *Mag nicht den Nebel sehn.* Lauert der Tod darin?« Gewiß, dies sagte und sang der *ganz junge* Nietzsche. Aber es hieße ihm wenig gerecht werden, wenn man in den Worten dieser Lieder und — in ihren Tönen lediglich die tränenselige Sentimentalität einer produktiven Pubertät erkennen wollte. Für denjenigen, dem Nietzsches Kampf- und Siegerschriften eine Saite im eigenen Innern klingen ließen, kann kein Zweifel obwalten, daß schon der junge Nietzsche das Verhängnis des Nebels, des Nordens, der ihn umspann und dem er nicht zu entrinnen vermochte, vollkommen durchschaute.

Nietzsches Vertonung der Rückertschen Verse ist ebenso wie die vielgesungene Melodie Robert Radeckes auf Wahrung des Volksliedhaften bedacht, und dennoch unterscheidet sie sich himmelweit von dem weichlichen Liedertafelton, den Radecke anschlägt. Nietzsche ist es ernst mit seiner Klage um ein verlorenes (oder nie errungenes) Ideal. Beide Komponisten wählen die gleiche (dreiteilige) Taktart, und rhythmisch sind die Lieder ähnlich angelegt. In charakteristischen Einzelzügen offenbart sich jedoch Nietzsches fast tragisch gestimmter Ernst: so muß es den auflauschenden Hörer aufs tiefste berühren, wenn der zweite Vers (»O wie liegt so weit«) zwar melodisch identisch mit dem ersten (»Aus der Jugendzeit«) beginnt, aber statt einer Dur- eine moll-Harmonisierung erfährt, und wenn alsdann die Worte »Was die Schwalbe sang« abermals einen neuen harmonischen Farbton zur gleichen Melodie bekommen. Überhaupt ist es die Harmonik, welche die Rätsel dieses Liedes löst: wer verstünde nicht den tieferen Sinn des musikalischen Geschehens, wenn die Worte »Als ich wiederkam, war alles leer« nach der Paralleltonart der doppelten Dominante hinsteuern und in dem Augenblick, da die Melodie pianopianissimo die Prim der Tonika von dis-moll (in E-dur) zu erreichen scheint, die Sexte h in den dis-moll-Akkord hineinschrillt, um so die Ausbiegung zur Dominante der Paralleltonart der doppelten Dominante (Ais-dur-Klang) in die Wege zu leiten. Was hier mit vielen Worten beschrieben wurde, ergibt sich innerhalb des Liedes durchaus natürlich, läßt einen aber spontan empfinden, was schon dem achtzehnjährigen Nietzsche die Worte bedeuteten: »*war alles leer* . . .« Diese Empfindung wird durch die rhythmische und auch die metrische (an der Stelle ergibt sich ein unvolkstümlicher Dreitakter) Ausstattung jener Textstelle bis in die letzten Folgerungen hinein bestärkt.

Wer Nietzsches Musikalität und damit einen sehr wichtigen Teil seiner Mentalität überhaupt kennen lernen und verstehen will, durchforsche diese Lieder.

Ähnlich wie im Hymnus, ist alle Freude, ist alles Glück mit leichtem Reif bedeckt: die Empfindung der »stillen« und »milden« »Frühlingsseligkeit« gebiert zum Beispiel in dem Liede »Wie sich Rebenranken schwingen« (nach Hoffmann von Fallersleben) eine sich im *cis-moll-Klang* von der moll-Prim gis' zur moll-Prim klein-gis pianissimo hinabsenkende, also außerordentlich melancholisch wirkende Melodie. Das balladenhafte »Ungewitter« (nach Chamisso) ist ein echtes Nachtstück, in dem auch nicht ein einziger lichter Takt vorkommt; die zahllosen Parallelführungen des Basses mit der Singstimme erzeugen eine monotone Grundfarbe und ein hohles Heulen des Klanges; groteske Quintparallelen im Klavierpart ziehen gleichsam höhnische Grimassen; diese Vorhalte (ich notiere sie rein schematisch)



wirken so schneidend und bizarr, weil sie meist ganz frei eintreten und der verzögerte Ton gleichzeitig mit dem Vorhalt in zwei anderen Stimmen erklingt, während der Vorhalt sich sowohl mit seiner Ober- wie mit seiner Untersekunde reibt. Wie Eiseskälte schauert es einem aus diesen äußerst harten und schroffen Dissonanzen entgegen. Und nicht zu überhören sind in den meisten dieser Lieder die *Schlüsse*. Nur noch ein Wort über sie. Sie sind das Unitalienischste, was im siebenten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts komponiert worden ist. Sie sind gewissermaßen das klassische Beispiel für das Phänomen, von dem Nietzsche spricht, das eine Lücke zwischen Ursache und Wirkung aufspringen macht. Das d-moll-»Ungewitter« verirrt sich letzten Endes — fortissimo, synkopisch — nach f-moll. Doch das ist noch nicht das Entscheidende. Einen Schlüssel zu Nietzsches innerster Natur hat in der Hand, wer den Ausklang des Liedes »Verwelkt« (nach Petöfi) in seiner Wesenhaftigkeit erfaßt. Die Logik der harmonischen Entwicklung weist dieses Lied nach e-moll. Auch »die strahlende Sonne« läßt nicht etwa ein Dur aufleuchten. Der einzige E-dur-Klang, den der Vers »Du warst die Wärme meines Blutes« pianissimo e dolcissimo gedeihen läßt, *verwelkt* unter der rauhen Faust des die vorübergehende Lichtheit mittels des plötzlich hineingeworfenen Orgelpunktes A zerstörenden Tondichters, und die Erschütterung tst so groß, daß die Melodie wie ein irr flatternder Falter von dis'' zum c' hinabtaumelt, ohne irgend einen harmonischen Halt zu finden: das Stück bricht mit dem a-moll-Akkord ab, der dadurch eine merkwürdig fahle Färbung gewinnt, daß seine Prim (der Ton e) durch den Vorhalt ♮f verzögert wird. Nietzsche füllt den allerletzten Takt bezeichnenderweise durch eine mit Fermate versehene Generalpause aus. Mit dominantischer Frage aber beschließt er die

Lieder »Unendlich« und »Wie sich Rebenranken schwingen«: »*unendlich* ist in mir die Liebe!« Unendlich ist in ihm die Sehnsucht; unendlich und unstillbar — daher die Unbefriedigtheit dieser Schlüsse. Nichts von Selbstherrlichkeit, nichts von Glauben an sich ist in ihnen; nur eine große, fragende Sehnsucht webt darin.

Wagner macht so etwas ganz anders. Gewiß nicht »südländisch«, aber ruhevoller und unsehnsüchtiger . . . Es ergeben sich einfachste Vergleichsmöglichkeiten zwischen ihm und Nietzsche, denn wir haben ja auch von ihm Lieder. Seine Kompositionen der fünf Gedichte Mathilde Wesendonks kadenzieren am Ende samt und sonders mit aller ausführlichen Gründlichkeit. Und alle finden in die herrschende Tonart zurück, mögen sie sie zuvor noch so leichtherzig verleugnet haben. Eine andere Geistigkeit enthüllt sich unserem inneren Gesicht. Ihr ergab sich der junge Nietzsche leidenschaftlich, um alsdann nur zu bald zu erfahren, daß seine Sehnsucht weit hinausreichte über Wagner, hinaus in blaue Fernen des Südens, zu denen der Schöpfer des »*Parsifal*« ihn freilich nie und nimmer zu geleiten vermochte.

KÖPFE IM PROFIL

VIII*)

XAVER SCHARWENKA — FERDINAND LÖWE — ROBERT VOLKNER

XAVER SCHARWENKA

† 8. DEZEMBER 1924

VON

HUGO LEICHTENTRITT-BERLIN

Schneller, als auch die ihm Nahestehenden geglaubt haben, ist Xaver Scharwenka aus dem Leben geschieden, das er liebte und das ihn auch geliebt hatte. Bis in die letzten Tage seines Lebens war der fast Fünfundsiebenzigjährige von einer seltenen Rüstigkeit des Geistes und des Körpers. Noch im Sommer 1924 durfte er die Mühen einer Reise nach Amerika wagen, die ihn in den berüchtigt heißen Sommer von Chicago zu anstrengender Lehrtätigkeit führte. Frisch und frohgemut kehrte er im Frühherbst wieder nach Berlin zurück, mit gewohntem Fleiß seine tägliche Arbeit als Lehrer, Spieler, Komponist und Bearbeiter verrichtend, bis eine plötzlich auftretende Blinddarmentzündung ihn aufs Krankenlager warf, das er nicht mehr verlassen sollte. Komplikationen nach der unvermeidlich gewordenen Operation machten seinem Leben ein unerwartet schnelles Ende.

*) Köpfe im Profil s. a. Heft XVI/4, 5, 7, 8, 11; XVII/1, 2.

Dies Leben war von einem ungewöhnlichen Reichtum gewesen. Einige fünfzig Jahre hindurch, von seinem zwanzigsten Jahre an, stand Xaver Scharwenka im Lichte der Öffentlichkeit. Aus seiner Heimat in Samter, einem kleinen Städtchen im Posenschen, war der Knabe aufs Gymnasium in die Provinzialhauptstadt Posen gekommen. Schon stand die Musik im Mittelpunkt seines Lebens. Einigermaßen vorgebildet kam der Jüngling nach Berlin, in die Schule Theodor Kullaks. Ein rascher, glanzvoller Aufstieg folgte. Schon als Fünfundzwanzigjähriger ist er ein berühmter Virtuose. Während der nächsten Jahrzehnte wird Scharwenka in allen Ländern Europas als Klavierspieler und auch als Komponist gefeiert, wie nur wenige seiner Zeitgenossen. Gleichzeitig beginnt auch schon der Weltruf Scharwenkas als Lehrer. Dieser Ruf begleitet ihn bis in die letzten Tage seines Lebens, fast sechzig Jahre hindurch. Er ist das Dauernde in Scharwenkas Erscheinung, ist noch stark zu einer Zeit, als der Komponist und der Pianist sich schon zur wohlverdienten Ruhe zurückgezogen hatte. Ungezählte Tausende von Schülern sind in diesem langen Zeitraum zu Scharwenka gekommen, aus allen Ländern der Welt, bis aus Australien, Südafrika, Ägypten, Südamerika, dem Orient. Ich wüßte keinen Lebenden zu nennen, der sich in dieser Hinsicht mit Xaver Scharwenka auch nur entfernt vergleichen könnte, und es dürfte auch schwer fallen, aus der Vergangenheit ihm einen Rivalen entgegenzustellen. Besonders Nordamerika war bis zuletzt der feste, selbst in den Kriegsjahren nicht zusammenbrechende Pfeiler seines pädagogischen Ruhmes. Achtundzwanzigmal hat Scharwenka den Atlantischen Ozean gekreuzt, jedesmal jenseits so aufgenommen, wie es einem Meister seines Ranges gebührte. Die Reihe dieser amerikanischen Triumphreisen begann 1891. Zehn Jahre hatte er damals schon in Berlin als Leiter des von ihm begründeten Scharwenka-Konservatoriums höchst erfolgreich gewirkt. Amerika rief ihn als Träger europäischer Musikkultur an die Spitze einer eigens für ihn begründeten Musikschule nach Neuyork. Kaum minder stark waren damals seine Erfolge als Pianist. Als ganz junger Mensch wohnte ich seinem ersten Auftreten in Boston bei, als er, von Nikisch mit dem berühmten Boston Symphony Orchestra begleitet, sein b-moll-Konzert spielte. Diese erste Bekanntschaft mit Scharwenka rechne ich zu den stärksten Eindrücken meiner jungen Jahre. Seinen Erfolg in Amerika kann man verstehen, wenn man in jenen Jahren ihm nahe kam. Es war nicht nur die großzügige Virtuosität, der Glanz und das Feuer seines Spiels, die sein Publikum allerorten hinrissen. Auch Erscheinung und persönliches Wesen — für Amerika immer viel mehr ausschlaggebend als für Europa — warben unwiderstehlich für ihn. Kavalier vom Scheitel bis zur Sohle, ein Urbild männlicher Schönheit slawischen Typs, knickte er Herzen mit Leichtigkeit, bezauberte er durch den Frohsinn, die Liebenswürdigkeit und die Vornehmheit seines Wesens, seine außerordentlichen geselligen Talente, seinen geistvollen Witz.

Als Künstler wurzelte Xaver Scharwenka durchaus in der Romantik eines Schumann, Chopin, Liszt. Von seiner polnischen Herkunft hatte er als Erbteil die slawische Musizierfreudigkeit, den rhythmischen Elan, die leichte ansprechende und melodische Erfindung mitbekommen. Dieser natürliche Fundus kommt schon in den frühesten Kompositionen des Zwanzigjährigen zur Geltung und befähigt ihn zu leichten Siegen. Als Jüngling schrieb er in guter Stunde jenen weltberühmten »Polnischen Tanz«, der ihm damals ein Honorar von zwanzig Mark eintrug, den Nachdruckern in Amerika Hunderttausende von Dollars Gewinn abwarf. Dieser »Polnische Tanz« dürfte, was Verbreitung über die ganze Welt betrifft, vielleicht das erfolgreichste Stück Musik seiner Zeit gewesen sein und rangiert noch vor Sindings »Frühlingsrauschen« und vielen Griegschen Lieblingsstücken. Gegen 90 Opera sind von ihm gedruckt, darunter eine Menge Werke in großen Dimensionen, viel Kammermusik, viel Klaviermusik, Sinfonisches, Dramatisches, Werke seriösesten Strebens. An die Spitze wird man wohl die vier *Klavierkonzerte* zu stellen haben, die man in der Geschichte der Klaviermusik immer mit Ehren nennen wird. Zumal das erste Konzert in b-moll, op. 32, zeigt Scharwenkas Vorzüge im hellsten Licht. Stilistisch nehmen diese Werke eine Mittelstellung ein zwischen Liszt und Brahms. Von beiden, denen er auch persönlich nahestand, hat Scharwenka viel gelernt. Von älteren haben Chopin, Schumann und noch weiter zurück Beethoven Wesen und Farbe seines Musizierens maßgebend bestimmt. Formvollendet ist seine Musik immer, gewinnender Klang, melodischer Reiz, rhythmischer Schwung sind ihr eigen; der Widerschein seines anziehenden Wesens gibt auch seiner Musik Wärme und persönlichen Charakter. Zum Umsturz und zur Gewaltsamkeit im Gebrauch der Mittel fühlte er sich nie veranlaßt; im selbständigen Weiterbilden der ihm eingewurzelten Vorstellungen vom Wesen des musikalischen Kunstwerks sah er seinen Beruf. Wenn man gegenwärtig von Xaver Scharwenkas Kompositionen nur wenig hört, so liegt dies nicht an einer Minderwertigkeit seiner Kunst, sondern an der furchtbaren Ungerechtigkeit, mit der die hochmütige, ihre eigene Wichtigkeit stark überschätzende radikale Kunstübung und auch Kunstkritik unserer Zeit alles gewaltsam beiseite schiebt und verkleinert, was nicht durch unantastbare Stärke des Widerstandes jedem Angriff die Zähne weist. Xaver Scharwenka gehört zu jenen Meistern zweiten Ranges, die im Gefolge der ganz Großen die vordersten Ehrenplätze einnehmen. Wieviel Wertvolles, Liebenswertes auch bei diesen kleineren Meistern zu finden ist, wird eine weniger auf lauten Streit eingestellte Zeit gerechter abschätzen können. Man stelle sich vor, in der Malerei ließe eine hohe Kritik nur die Rubens, Rembrandt und Hals gelten, und ignoriere die holländischen Kleinmeister spottend! Es ließe sich aus Scharwenkas sehr beträchtlichem Schaffen eine Auslese treffen, die Werke von durchaus persönlicher Haltung, musikalischem Vollgehalt, fein durchgebildeter Form und fantasievollen Einfällen umfaßt, die



Eine Seite aus der Partitur-Skizze von Gustav Mahlers Zehnter Sinfonie



Verl.: Herm. Leiser, Berlin-Wilm.

Xaver Scharwenka

genug Werte aufweist, um bei richtiger Einstellung ihren Platz auch auf längere Dauer zu behaupten. Dazu zähle ich z. B. außer den Klavierkonzerten das Klavierquartett, die klavieristisch sehr wirksamen d-moll-Variationen und die »Romanzero« betitelten Klavierstücke. Wenn einmal in späteren Zeiten das 19. Jahrhundert einer ähnlichen leidenschaftslosen, unparteiischen kritischen Sichtung wird unterworfen werden, wie sie gegenwärtig die Musikforschung mit dem 18. Jahrhundert anstellt, dann wird auch Xaver Scharwenka die zutreffende Würdigung finden, die ihm zur Zeit versagt ist.

Als Pianist zählt Scharwenka zu den glanzvollsten Erscheinungen seiner Zeit. Man muß jedoch schon in die Zeit vor 1900 sich zurückversetzen können, um einen vollen Eindruck seiner pianistischen Kunst zu gewinnen. Zeitlich, wie auch im Stil steht er zwischen der älteren Lisztschen Schule der Bülow, Tausig, und der jüngeren, die in d'Albert, Reisenauer, Ansorge ihre charakteristischen Vertreter hat. An klavieristischem Rüstzeug ihnen allen gewachsen, war er, mit grundmusikalischen Instinkten begnadigt, ein von hoher Kultur verfeinerter, aber ungebrochener Musikant. Unmittelbares Gefühl, Lebensfreude, Glanz, Feuer, Schwung, eine eigentümliche, chevalereske Eleganz, männliche Kraft wirkten sich in seinem Spiel hinreißend aus. Mit den Welträtseln, mystischem Tiefsinn, entlegenen seelischen Problemen sich musikalisch auseinanderzusetzen, lag ihm nicht und paßte auch nicht zu der strotzenden Lebenskraft seines Wesens. So gab sein Spiel nicht etwas absolut Erschöpfendes, sondern einen Ausschnitt aus den fast grenzenlosen Möglichkeiten der reproduktiven Kunst. Dieser Ausschnitt war jedoch so hell beleuchtet, so plastisch gestaltet, so lebendig durchfühlt, daß er den Eindruck einer vollen, eigentümlichen Persönlichkeit gab. Sein kecker, draufgängerischer Wagemut wurde nie brutal, sein zartes, lockendes Singen nie weichlich und haltlos. Zwischen diesen beiden Extremen der Kraft und der Zartheit pulsierte ein reich abgestuftes Gefühlsleben in ihm, das er musikalisch zu unmittelbar ergreifendem und verständlichem Ausdruck zu bringen wußte.

Als edlen, schlichten und bescheidenen Menschen, allzeit hilfsbereiten Freund, den liebenswürdigsten Gastgeber, unermüdlichen Arbeiter, seiner Verantwortung sich bewußten, ernsten Lehrer und gütigen Helfer und Förderer muß man ihn schließlich preisen. Zieht man die Summe seiner Gaben und Leistungen, so darf man ihm nachrühmen, daß er glänzende Gaben der Natur zu voller harmonischer Entfaltung gebracht hat. Reicher Segen ist von ihm ausgegangen in seinem langen und begnadeten Leben.

FERDINAND LÖWE

† 6. JANUAR 1925

VON

RICHARD SPECHT-WIEN

Ferdinand Löwe ist gestorben. Kurz vorher hat er aus Gesundheitsgründen auf die Leitung des von ihm gegründeten und fast ein Vierteljahrhundert lang geführten Wiener Konzertvereinsorchesters und seiner ständigen Sinfoniekonzerte verzichtet. Nun hat ihn ein rascher und schmerzloser Tod weggerissen. So scheint ein Lebenswerk abgeschlossen, das viel zu wenig im Licht lag und es doch eher verdient hätte als das manches weit lauter Gepriesenen.

Nennt man Ferdinand Löwes Namen, so klingt sofort der Aliquodton eines anderen auf: Bruckner. (Und umgekehrt.) Er war der beredteste, überzeugteste und überzeugendste Verkünder des gewaltigen österreichischen Sinfonikers; war der unermüdetste Rufer im Bruckner-Streit, aber einer, der nicht durch aggressive Geste, die seinem Wesen fern lag, sondern durch die Tat seine Sache zum Siege führte: unbekümmert um alles Gezeter, allen Widerstand, alle Stumpfheit brachte er ein Werk des Meisters nach dem anderen zur Aufführung, unablässig, immer wieder, jedesmal neuer Vollkommenheit entgegen, aller abwehrenden Gleichgültigkeit zu Trotz — bis der Generation die rechten Ohren für Anton Bruckner und seinen Interpreten gewachsen waren. Aber diese Aufführungen waren auch danach geartet, um Liebe und Verstehen zu wecken, denn sie strömten Liebe und Verstehen aus. Mit dieser Musik war Löwe Eins, er hatte sie im Blut, im Schritt seines Wesens, war ihr wie keiner anderen geheimnisvoll verhaftet, empfing von ihr seine stärksten Impulse und gab ihr die ganze ruhevolle Wärme und Gläubigkeit seiner ehrfürchtigen Natur, die Einfachheit, die Fülle, die Gediegenheit seiner breiten, gedrungenen Art, die unverschnörkelte Geradheit und die herzhafte, erdhafte Frömmigkeit seiner Seele. Wenn man die Werke des Meisters von St. Florian in Löwes Interpretation hörte, wurde kein Zweifel mehr laut, jeder Einwand verstummte, man wußte es vom ersten Takt an: bei Bruckner wohl mußt es so sein, und stand in seinem Bann. Bruckners Werke, die unter manchen Händen auseinanderzufallen und der rechten Geschlossenheit zu entbehren scheinen, standen unter Löwes synthetischem Griff da wie Münsterbauten: kein Stein wankte im Gestemm, alles war zu prachtvollem Gleichmaß geordnet, offenbarte sich in seiner weihevollen Kraft und Größe, in seiner strömenden Andacht, im bauernstarken und dabei geisteshohen Rhythmus und der österreichischen Landschaftsatmosphäre der gewaltigen Scherzi, der aufgetürmten, choraldurchbrausten Macht der Finalsätze als die sondersame, gewaltig fromme und einsame Welt für sich, die diese Musik bedeutet. Das macht: Löwe hat diese Musik wirklich erlebt; es war, als tönte sie aus ihm

selber, als schlüge sein eigenes Herz in ihr. Löwe als Bruckner-Dirigent: das war mehr als bloßes Nachbilden, war gleichsam der Eindruck eines Schöpfungsakts. In der Interpretation dieser Werke sind ihm nur noch Nikisch und Schalk zur Seite zu stellen.
Aber: Löwe hat schließlich mehr dirigiert als bloß Bruckner und man hat viele, viele Abende von ihm erlebt, an denen er andere Meister aufführte, und doch auf gleicher Höhe stand: die »Erste« und »Vierte« von Brahms, die Fünfte, aber auch die Zweite und Achte von Beethoven und viele große Werke dazu haben oft an ihm einen Nachbildner voll Wucht und Intensität, voll natürlicher Wärme und Klarheit gefunden. Nicht immer; er war ungleich, hatte seine unergiebigen, trockenen Abende, und manchmal auch seine trotzigen: wenn gerade ein blendender Virtuose des Taktstocks geliebte Schöpfungen zu bloß pittoresker, faszinierend äußerlicher Wiedergabe brachte, mochte es wohl geschehen, daß Löwe, der echte Musiker, der maßvolle, allen Mätzchen und aller Pose feindliche Dirigent das wahre Wesen jener Werke zeigen wollte und dann vor lauter Innerlichkeit farblos und übertrieben verhalten wurde; auch war seine Wärme weniger die der Leidenschaft als die des Gemüts, seine Kultiviertheit eine Hemmung des elementaren Impulses — so kam es oft, daß gerade solche Schöpfungen, die nicht nur Empfindung, sondern auch Malerei waren und deren feuriges Kolorit keine Überschattung durch Reflexion vertrug, bei ihm nicht glanzvoll genug aufstrahlten. Das lag so tief in seinem Wesen, daß schlechthin hier der Grund zu suchen ist, wenn Ferdinand Löwe nicht zu den zwei, drei Dirigenten von internationalem Ruf zählte, um die sich die Konzertdirektionen raufen, und wenn er, der immer mehr Erzieher als Führer, mehr Diener am Werk als Propagator des eigenen Ruhms war, seine stetige, wohltuend künstlerische und redliche Wirksamkeit mehr im engeren Kreise der Heimat ausübte. Ihm fehlte jedes Talent zur vorteilhaften Beziehung, zur Reklame, zur eitlen Förderung seiner Person; er war betrübend unbegabt, sich protegieren zu lassen, wußte nichts von den Mitteln des Betriebs, hatte immer noch den Kinderglauben an den schließlichen Sieg der Sache und der Leistung, wußte sich nicht anders erkenntlich zu zeigen als mit dem einzigen, wofür er sich eingesetzt fühlte: gut Musik zu machen. Kommt dazu, daß seine äußere Erscheinung nichts von der wilden genialischen Zerrauftheit oder von der mondänen Eleganz mancher berühmten Kollegen hatte, ja sogar nicht viel vom Hofrat (der er war); er vermochte weder durch eine geschmeidige Rückenlinie, noch durch Koketterien der gepflegten Hände, noch durch die Künste seines Schneiders zu wirken; schon deshalb, weil er gar nicht an derlei dachte und lieber der Macht der Musik vertraut hat. Seine mittelgroße, geräumige Körperlichkeit, sein massiver Rumpf, der große Schädel mit der hohen, weit zurückfliegenden Stirn, dem spärlichen melierten Haar, der knolligen Nase, dem feinen Mund und den kindlich vertrauensvollen Augen unter den Brillengläsern, seine fleischigen Hände, seine wiegenden, breiten,

weichen Bewegungen, die sich nur sehr selten strafften und den Taktstock zur Peitsche werden ließen, zumeist aber sachte und prälatenhaft segnend die Töne hervorzulocken liebten — all das gibt eine Musikererscheinung, die gar nicht unserer Zeit und ihrer Mode anzugehören schien und die sich neben Schubert natürlicher ausgenommen hätte als neben den geschmeidigen, signierten Gestalten der heutigen Zunftgenossen.

Er gehörte auch gar nicht in unsere Zeit. Seine tiefe Sachlichkeit, die ruhige Besonnenheit seines warmen und wahrhaften Wesens, das so gar nichts von »Aufmachung« ahnte, die Unbestechlichkeit seines aller großen Kunst treugebliebenen Geistes, die Schlichtheit und Ehrlichkeit seines Musizierens — das alles war nicht von heute, ragte in unsere geschäftigen Tage wie das überlebende Wahrzeichen besserer Kunstjahre. Man dankt ihm viel; und nicht nur den siegreichen Kampf für Bruckner, nicht nur die vorbildliche pädagogische Leistung in der Schulung und Weiterentwicklung des Konzertvereinsorchesters, das zur Zeit seiner Gründung durch Löwe das einzige Wiener Sinfonieorchester neben dem der Philharmoniker war und das recht eigentlich — es ist Löwes größtes Verdienst — die Musik der großen Meister den breiten Schichten der Bevölkerung vermittelt und ihr Liebe und Verstehen erobert hat. Daneben aber gedenkt man zahlloser Abende, an denen Ferdinand Löwes schmucklose, großzügige Art auch für Neues geworben hat; nicht immer mit voller Liebe, nicht immer mit vollem Gelingen, immer aber mit der Ehrerbietung vor dem Schaffenden und mit vollem Einsatz seines Selbst. Daß er vor Schönberg und den Nachfolgenden Halt gemacht hat, wird man einem Musiker seiner Generation zugute halten müssen; es hätte für ihn Verleugnung der Überzeugung bedeutet, wenn er diese ihm wesensfremde und unzugängliche Musik hätte aufführen sollen und er hätte sie sicherlich auch nicht ihrem Wesen gemäß aufgeführt. Das mag man beklagen; aber man wird es achten müssen.

Daß der breitschulterige, bedächtige, seelisch schamhafte, durch jede Art von Heftigkeit verletzte und ihr fremde Mann jetzt nicht mehr an den Mittwochen des Konzertvereins am Pult stehen, nicht mehr in seiner gewissenhaften, oft umständlichen, immer von innen heraus erwärmten Weise die Werke seiner geliebten drei großen B, Beethoven, Brahms, Bruckner, zum Siege führen wird, werden alle beklagen, die mit ihm durch all diese reichen Jahre gegangen sind, alle, denen selbstlose Treue der Interpretation am Herzen liegt. Für uns in Wien war es jedesmal eine Freude, den gemächlichen alten Herrn am Pult wieder jung werden zu sehen. Weil man wußte, wenn er oben steht, kommt eine gute Stunde, eine des Musizierens ohne Gewaltsamkeit, ohne Selbstgefälligkeit, ohne persönliche Ambitionen. Denn Löwe gehörte zu den Seltenen, die nur die Meister sprechen lassen wollen, an nichts anderes als an die Reinheit der Wiedergabe denken und alles andere vergessen. Vor allem sich selbst.

ROBERT VOLKNER

VON

ANTON RUDOLPH-KARLSRUHE

Für den, der heutzutage an der Spitze eines künstlerischen Instituts steht, hat die stille Freude am eigenen Schaffen, die Lust an tatkräftigem, selbständigem Wirken, die Genugtuung, Blüten des Geistes zu Früchten getrieben zu haben, so ziemlich aufgehört. Eine nach allen Seiten freie, gehobene Position gilt jetzt meist für vogelfrei. Das System der »Nebenkönige«, das schon einmal in der deutschen Nationalgeschichte eine schlimme Rolle gespielt hat, scheint nun auch auf dem Gebiete der Kunst sein unheimliches Regime entfalten zu wollen, mit Folgen natürlich, die hier im Verhältnis nicht weniger nachteilig ausfallen werden als dort. Es gibt Hemmungen, Widerstände, die die Energie, den Mut und den Ehrgeiz anstacheln, es gibt aber auch Hemmungen und Widerstände, die diese drei unterbinden, vergiften und erlahmen machen. An die Stelle der beherrschten, ehrlichen, sachgemäßen Kritik ist fast überall die kleinliche, parteiische, geschwätzige Krittelei getreten. Die Machtverhältnisse sind nicht etwa ausgeglichen, sondern nur verschoben — und trotz der vielgepriesenen »ausgleichenden Gerechtigkeit« nicht zur Festigung und zum Gedeihen des Ganzen. Nur zu oft sollen soziologische Momente zur Bewertung und Beurteilung von Leistungen oder organisatorischen Maßnahmen dienen und Kunst und Künstler müssen den kürzeren ziehen.

Unter solchen Umständen ist gerade die Lage der deutschen Bühnenleiter nicht beneidenswert. Man sieht sie wie Meteore auftauchen und verschwinden oder aber in beständigem Wechsel kreisen. Ob absolutistisch und durchgreifend — ob verbindlich und vornehm — ob reißerisch und bluffend — all die Intendanten, Generalmusikdirektoren, Oberregisseure sehen ihre Berufsausübung, ihre Existenz, ihren künstlerischen Ruf immerwährend bedroht, weil heutzutage den Schwächen der Person eifriger nachgespürt wird als der Stärke der Persönlichkeit. Das Geschmäcklertum zudem verlangt von Tag zu Tag Sensationen, Nervenreiz, Verblüffung durch Artistik. Der durchgereifte Geschmack dagegen liebt die Gediegenheit, die lebenerfüllten Proportionen, die Reizungen des Gemüts. Und immerhin gewinnen wir aus dem chaotischen Bild des Erstehens und Vergehens von prominenten Größen der Bühne den Eindruck, daß die Virtuosen der Sensation rascher vom szenischen Schauplatz abtreten, als die, die aus Ruhe, Verantwortungsbewußtsein und der genauen Kenntnis der Grenzen ihrer Kunst mit Andacht gestalten. Dem Wandel der Erscheinungsformen gegenüber bewahren sie den klaren Blick, die Solidität des kultivierten Spenders, der vor allem auf edle Geschenke achtet und den Stein nicht durch die Fassung erdrückt.

Zu diesen Männern von charaktervoller Reserve, die heute selten geworden sind, zählt *Robert Volkner*, der Intendant des Badischen Landestheaters in Karlsruhe. Zwanzig Jahre schon ist er als Bühnenleiter tätig und mit seinem Namen und Wirken — wie es sein Lebensbild erweisen wird — ist ein reiches und bedeutungsvolles Stück der neueren deutschen Theatergeschichte verknüpft. Der Oper und dem Schauspiel mit gleichem Verständnis und gleicher Liebe begegnend, hat er auf beiden Gebieten durch Uraufführungen und Inszenierungen Weltruf erlangt. Erst in diesen Tagen wieder ließ er den alten Glanz der Karlsruher Bühne durch die stilvolle, glänzende Uraufführung und Inszenierung einer deutschen Bearbeitung von Händels »Tamerlan« aufs neue erstrahlen. Sein künstlerisches Programm, erlesen und vornehm, enthält alles Hervorragende der dramatischen Dichtung und Musik, von der Klassik bis zum Modernsten. Shakespeare besonders pflegt er mit Hingabe und Begeisterung. Als befeuernd und fördernd hat sich die schlichte, verständnisvolle Art erwiesen, wie er den Vorschlägen und Plänen der Spielleiter und Bühnenvorstände entgegenkommt. Er unterstützt die Freiheit des Gestaltens, läßt sich, wo es sich um neue, auch weit abweichende, aber bedeutende Gesichtspunkte handelt, gern gewinnen und tritt mit Überzeugung für sie ein. So brachte er z. B. das in Karlsruhe stets gering eingeschätzte Schauspiel auf eine Höhe, die der der Oper nahekommt.

Robert Volkner entstammt einer deutschen evangelischen Familie Rigas. Schon als Knabe zeigte er großes musikalisches Interesse und betrieb eifrig Klavierstudien. Später trat er in Deutschland als jugendlicher Heldendarsteller auf und wurde bald am Stadttheater in Leipzig erster Held. 1905 erfolgte die Übertragung der Stellung eines Schauspieldirektors durch den damaligen Direktor der vereinigten Stadttheater in Leipzig, Geheimrat Staegemann. Als dieser bald darauf starb, übernahm Volkner, gemeinsam mit *Arthur Nikisch* die Direktion. Schon 1906 trat Nikisch zurück und der Rat der Stadt Leipzig übertrug nun Volkner die Gesamtdirektion der Leipziger städtischen Bühnen (Oper, Schauspiel, Operette). Unter ihm wirkten in der Oper erste Kräfte wie Jaques Urlus, Walter Soomer, Alfred Kase, Rudolf Jäger, Frau Rüsche-Endorf, Aline Sanden, Gertrud Fladnitzer u. a. Als Nachfolger Hagels, des ersten Kapellmeisters, engagierte Volkner Egon Pollak; als Oberregisseur der Oper Wilhelm v. Wymetal, den er nach einem Jahr für die Wiener Staatsoper freigab. An dessen Stelle verpflichtete er Hans Löwenfeld, den späteren Direktor des Hamburger Stadttheaters. Es wurden eifrig Wagner und Mozart gepflegt. Besonderes Aufsehen erregte eine völlig neue, ganz eigenartige Inszenierung der »Zauberflöte« nach Entwürfen des bekannten Wiener Malers H. Leffler. Eine musikalisch bedeutsame Tat Volkners war die Wiedererweckung von Hans Pfitzners dramatischer Legende »Der arme Heinrich«, die seither nicht mehr von der Bühne verschwunden ist. Nach Veranstaltung der großen Frühjahrsfestspiele 1912 folgte Volkner einem

Rufe nach Frankfurt a. M. als Intendant, nach gütlicher Lösung seines noch bis 1914 laufenden Leipziger Vertrages. Volkner war der letzte selbständige Direktor Leipzigs, denn gleich darauf wurden die Theater in städtische Regie übernommen.

Intendant des Frankfurter Opernhauses war Volkner von 1912 bis 1917. Diese Zeit wird heute noch in den maßgebenden Blättern und Kreisen Frankfurts als eine Glanzperiode der Frankfurter Oper bezeichnet. Kräfte wie Melitta Heim, Charlotte Uhr, Maria van Dresser, Robert Hutt, Robert vom Scheidt, Johannes Fönß und viele andere bildeten ein Ensemble erster Künstler. Von Leipzig brachte Volkner Egon Pollak nach Frankfurt mit. Auch dort wurden große Festspiele veranstaltet, die erste »Parsifal«-Aufführung am 2. Januar 1914, sofort nach Freigabe des Werkes.

1918 wurde Volkner zum Aufbau der zum erstenmal unter städtischer Regie vereinigten Stadttheater Barmen-Elberfeld berufen. Er wählte Erich Kleiber zum 1. Kapellmeister; auch hier erreichten unter seiner pflegenden Hand Oper und Schauspiel ein bis dahin nicht erklommenes Niveau.

Mitten in der Spielzeit 1920/21 wurde Volkner die Übernahme der Leitung des Badischen Landestheaters in Karlsruhe angetragen, und er folgte der Berufung um so lieber, als es ihn reizte, an der Wirkungsstätte eines Eduard Devrient, Gustav zu Puttlitz und Albert Bürklin künstlerisch zu schaffen. Zwar traf er ziemlich verworrene Verhältnisse an, aber schon mit der Uraufführung und Inszenierung von Mozarts Jugendoper »Die verstellte Einfalt«, mit den geschmackvollen, bildhaft schönen Einkleidungen von Francks »Godiva« und Pfitzners »Der arme Heinrich« baute er aufwärts und damit den künstlerischen Weg Karlsruhes von neuem in die Welt. Es folgten Schrekers »Schatzgräber«, Burtes »Katte«, Shakespeares »Kaufmann von Venedig«, »König Heinrich IV.«, erster und zweiter Teil, Kleists »Prinz von Homburg« u. a. Einen glücklichen Griff hatte Volkner mit der Verpflichtung des genialen Opernspielleiters Josef Turnau getan, den Richard Strauß leider nur zu bald an die Wiener Staatsoper entführte.

Der Plan der neuen Spielzeit ist von solcher Reichhaltigkeit, wie sie nur wenige deutsche Bühnen darbieten dürften, und schon die ersten Monate bewiesen, daß das ganze Programm erfüllt werden wird. So ist denn Volkner daran, den alten guten Ruf der Karlsruher Bühne aufs neue zur Geltung zu bringen.

MUSIK UND FARBE

VON

WILHELM DAUFFENBACH-EUSKIRCHEN (Rhld.)

Dem alten, aber bis heute ungelösten Problem: Musik und Farbe geht neuerdings Ernst Barthel mit großer Energie zu Leibe.*) Seine scharfsinnigen Ausführungen gipfeln in dem Satz: »Rein theoretisch ist die Übersetzung einer Beethoven-Sonate in Farben mit Leichtigkeit zu vollziehen.« (S. 67.) Damit scheint er auf eine neue Kunst, eine Farbenmusik hinzuweisen. Doch seine Schrift wird Studie bleiben, ohne Wert für die Praxis. Dem Genießenden, Hörer oder Schauer, wird eine Analogie zwischen Sonate und Farbenbild niemals erkenntlich werden.

Und doch ist das Problem »Farbe und Musik« nicht Spielerei, nicht nur philosophische Untersuchung, sondern von praktischer Bedeutung, wenn es gelöst wird. Die Möglichkeit einer Lösung weise ich durchaus nicht von der Hand, ich hoffe sogar wichtige Fortschritte in der Erforschung zu machen, und lade deshalb alle Musiker ein, sich mit diesem Problem zu befassen und Erfahrungen zu sammeln.

Treten wir der Frage näher, indem wir zunächst Barthels physikalisches Experiment besprechen. Der Philosoph — Barthel hebt hervor, daß er es ist — lehnt Newtons Spektraltheorie ab und erweist in überzeugender Weise Goethes Theorie der Farbe als die richtige. Experimentell stellt er dem positiven, dem Newtonschen Spektrum ein negatives gegenüber, zu dem Goethes Farbenlehre die Handhabe bietet. In diesem Farbband finden sich die Farben, die bei dem gebräuchlichen Spektrum fehlen: Purpur und Violett. So kann ein Farbenring von ununterbrochener Kontinuität geschlossen werden, in dem Barthel zwölf Farben unterscheidet: Gelb, Frühlingsgrün, Grasgrün, Meergrün, Himmelblau, Indigoblau, Totenblau, Violett, Purpur, Rubinrot, Ziegelrot, Orange . . . Verbindet man in diesem Kreise die sich gegenüberliegenden Farben, die sich also am meisten fremd sind, so erhält man das Kardinalkreuz mit den vier Grundfarben: Gelb, Totenblau, Rubinrot und Meergrün. Die übrigen Farben werden Zwischenfarben und Mittelfarben genannt.

Als Anhang an seine Farbentheorie behandelt der Philosoph die Wesensanalyse der Musik. Er bezeichnet die zwölf Töne des Klaviers als allein gültige Tonskala und ordnet sie in einer Spirale, dergestalt, daß die Oktaven übereinander liegen und Tonika mit Tritonus sowie kleine Terz und große Sext ein Achsenkreuz bilden. Also C und Fis, Es und A liegen gegenüber, während c über C kommt usw.

Damit aber leuchtet sofort ein, daß zwischen Farbe und Ton auf diesem Wege keine Parallele gezogen werden kann. Seltsamerweise empfindet Barthel die Unzulänglichkeit seiner Schlüsse gar nicht. Denn bilden die Farben einen

*) Ernst Barthel, Goethes Relativitätstheorie der Farbe. Bonn, Cohen, 1923.

Ring, der dem Helligkeitsgrade nach sich nach oben und unten unendlich erweitert, so steigen die Töne von c nach cis und d usw. ihrer Helligkeit nach in einer Spirale auf, ohne daß der nächst hellere Ton senkrecht über dem Grundton zu liegen kommt. Ein weiterer Unterschied ist noch dieser: die Farben bilden einen kontinuierlichen Kreis, die Töne jedoch sind scharf voneinander geschieden wie die Tasten des Klaviers, ohne Übergänge, nicht verwandt, nur benachbart. — Ordnen wir nun die kontinuierlichen Farben nach ihrem Helligkeitswert, so ruht der Kreis im Totenblau auf, hebt sich dann über Rot bis zum Gelb, um sich dann über Grün wieder zum Totenblau hinabzusenken. Die Töne aber kehren nicht zum Ausgangspunkt zurück, sondern winden sich in einer Spirale hinauf. Eine Ähnlichkeit zwischen den zwölf Farben und Tönen zu konstruieren, erfordert also Gewalt. Und doch schreibt Barthel, um sein Ziel zu erreichen: »Die Farben lassen sich gemäß ihrer ihnen selbst innewohnenden Wesensart nach genau demselben Prinzip ordnen. Es ist nur nötig, den in sich zurücklaufenden Farbenkreis aus zwölf Farben zur Schraube zu vervollständigen, indem man dichte und dünne Farben gleicher Qualität in der dritten Dimension des Raumes darstellt. Die so entstehende Farbenschraube enthält alle denkbaren Farben *in genauer Analogie zu den Tönen.*« (S. 66.)
Das will mir durchaus nicht einleuchten. In der vorliegenden Schrift werden die von mir oben angeführten Schwierigkeiten ganz übersehen und zur Behauptung kein Beweis gebracht. Möglich, daß der Verfasser in einem angeführten Artikel über die Farbenschraube Gründe angibt. Jedenfalls kann es nicht einleuchten, welche Helligkeitsgrade der Farbe man als »Oktaven« betrachten soll. Nur Willkür kann solche Bestimmungen treffen. Derartige Theorien sind haltlos wie des Jesuiten Castel Clavecin Oculaire.
Den Satz: »Rein theoretisch ist die Übersetzung einer Beethoven-Sonate in Farben mit Leichtigkeit vollziehbar« dürfen wir also wohl eine kühne Behauptung nennen, die auf schwankendster Theorie fußt. Ich zweifle daran — und Barthels Ausführungen haben mich vom Gegenteil nicht überzeugt —, daß eine physikalische Beziehung zwischen Ton und Farbe besteht und daß eine solche Beziehung für die Kunst von Bedeutung sei. Muß man die Farbe dem Raume, den Ton der Zeit zuschreiben, so scheint doch dadurch eine Analogie verwehrt zu sein, und es bleibt unserer Tätigkeit übrig, beide Phänomene zu vereinigen. Physikalische Beziehungen zwischen Farbe und Ton werden aber ebensowenig Bedeutung für die Kunst haben wie Chladnis Klangfiguren.

* * *

»Schaut die Sonne an, sie ist der Dreiklang, aus dem die Akkorde, Sternen gleich, hervorschießen und euch mit Feuerfaden umspinnen — Verpuppt im Feuer liegt ihr da, bis sich Psyche emporschwingt in die Sonne.«
Phantastik — oder Wahrheit? Wer weiß, daß E. T. A. Hoffmann solchermaßen Ritter Gluck sprechen läßt, wird vielleicht die Kritik »Phantastik«

fällen. Doch schmälere niemand den Meister, der eine so tiefe Einfühlung in die Musik zu tätigen verstand, wie es nur wenigen möglich ist. Das phantastische Wort schöpft aus Hoffmanns innerem Erleben. Eine Verbindung zwischen Farbe und Musik muß bestehen, weil ebenso wie der Dichter des Gluck viele Menschen derartige subjektive Empfindungen in sich feststellen. Die nächste Frage ist demnach: Wo liegt der physiologische Grund dieses Phänomens? Eine Untersuchung auf diesem Gebiet ist mit großen, vielleicht unüberwindbaren Schwierigkeiten verknüpft, denn Untersuchungsobjekt kann nur der tote Mensch sein, dessen Schädelinneres das Seziermesser des Anatomen durchforscht. Ein genaues Resultat von der lebenden Tätigkeit der Nerven läßt sich erst gewinnen, wenn man im Augenblick des Farbenempfindens die Untersuchung anstellt. Bis jetzt hat begreiflicherweise noch kein Maler und Musiker sich für das Experiment bereit erklärt.

Eine direkte Verbindung zwischen Gesicht und Gehör besteht nun nicht. Wohl aber gibt es einen ganz geringen Konnex, insofern nicht die Nerven selbst, aber die Fibrillen der Hör- wie der Sehnerven in den Vierhügeln bzw. den Kniehöckern münden. Liegen im Gehirn auch Seh- und Hörsphären voneinander getrennt, so ist ferner noch die Großhirnrinde ein Verbindungsmittel, da sie von einem Netz von Fasermassen überzogen ist, die alle Gebiete des Gehirns assoziieren. Durchaus im Bereich der Möglichkeit ist es ja auch, daß »farbenhörende« Menschen eine »Anormalie« in ihrem Gehirn aufzuweisen haben, indem ihre Seh- und Hörnerven oder deren Fibrillen um einige Millimeter »entartet« sind und eine ununterbrochene Verbindung zwischen Seh- und Hörzentrum herstellen.

Goethe, der für eine Farbentheorie als Kronzeuge im ersten Teil dieser Abhandlung genannt war, spricht auch von einem solchen »anormalen« Fall: »Ein Kranker, wenn er Ohrenschmerz bekam, sah jederzeit Lichtfunken und Kugeln im Auge, solange der Schmerz dauerte.«*) Ja, der nüchterne, sicherlich nicht phantastische Beobachter geht noch weiter: »Ich habe nichts dagegen, wenn man die Farbe sogar zu fühlen glaubt; ihr eigenes Eigenschaftliche würde nur dadurch noch mehr betätigt. — Auch zu schmecken ist sie. Blau wird alkalisch, gelbrot sauer schmecken. Alle Manifestationen der Wesenheiten sind verwandt.«**)

* * *

Es ist aber nicht einmal nötig, daß wir anatomisch-physiologische Feststellungen abwarten. Eine andere Antwort liegt greifbarer: die psychologische Lösung. Die Affekte z. B. übersetzen die gehörten Töne in Farbenempfindungen, die ebenfalls geeignet sind, dieselben Affekte zu wecken. So spielt die Ideenassoziation eine große Rolle, obschon sie allein nicht alles erklärt. Am ehesten ist die Frage durch die physiologische Psychologie zu klären.

*) Farbenlehre. Didaktischer Teil 117.
**) Sprüche in Prosa. Über Naturwissenschaft V.

Ein groteskes Beispiel erläutere die Behauptung: E. T. A. Hoffmann läßt den Kapellmeister Kreisler an Baron Wallborn schreiben: »Auch hatte ich gerade ein Kleid an, das ich einst im Unmut über ein mißlungenes Trio gekauft und dessen Farbe in cis-moll geht, weshalb ich zu einiger Beruhigung der Beschauer habe einen Kragen aus E-dur-Farbe darauf setzen lassen, Euer Hoch- und Wohlgeboren wird das doch wohl nicht irritiert haben.»*) Hier wird zwar nicht die physikalische Farbe genannt, aber die psychologische Bedeutung wird unverblümt ausgesprochen.

Machen wir, von Goethes Hand geführt, den Versuch, Hoffmanns Kleidung auf die Farbe zu bestimmen. In seiner Lehre über die sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe gibt Goethe uns genaue Deutungen. Über »Blaurot« erfahren wir: »Die Unruhe (des Rotblau) nimmt bei der weiterschreitenden Steigerung (nach Rot) zu, und man kann wohl behaupten, daß eine Tapete von einem ganz reinen gesättigten Blaurot eine Art von unerträglicher Gegenwart sein müsse.«

Das also die Farbe in cis-moll.

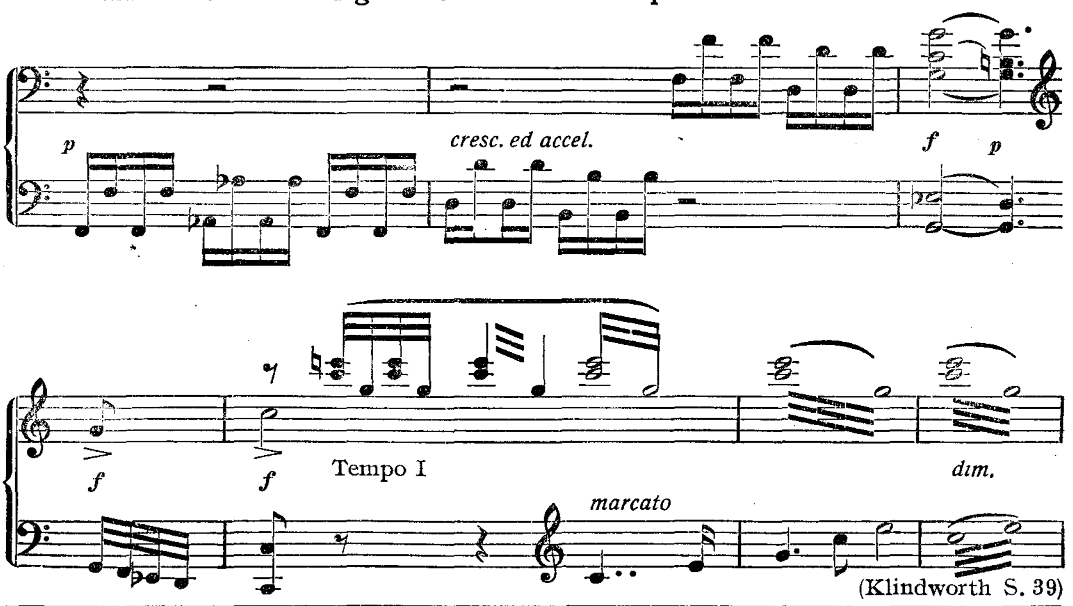
Der Kragen in E-dur würde orangefarben sein, denn Goethes Urteil lautet: »Rotgelb, angenehm, als Kleidung in mehr oder minderem Grade erfreulich oder herrlich.«**)

Und da wir gerade des Altmeisters Farbenlehre zitieren, fügen wir einige weitere Aussprüche an als Beweis für seine Beschäftigung mit dem musikalisch-malerischen Problem. Sie bieten keine Lösung, sind aber Wegweiser. Wir dürfen dabei nicht vergessen, daß von allen Künsten die Musik dem Dichter am fernsten lag und daß sein musikalischer Mentor der biedere Zelter war, den man doch wohl nicht zu den Musikern von reinem Blute rechnen kann. — Von grundlegendem Wert ist der Satz: »Daß ein gewisses Verhältnis der Farbe zum Ton stattfinde, hat man von jeher gefühlt, wie die öfteren Vergleichungen, welche teils vorübergehend, teils umständlich genug angestellt worden, beweisen.« Treffend ist der Vergleich: »Wie zwei Flüsse, die auf *einem* Berge entspringen, aber unter ganz verschiedenen Bedingungen in zwei ganz entgegengesetzte Weltgegenden laufen, so daß auf dem beiderseitigen ganzen Wege keine einzelne Stelle der anderen verglichen werden kann, so sind auch Farbe und Ton. Beide sind allgemeine elementare Wirkungen, nach dem allgemeinen Gesetz des Trennens und Zusammenstrebens, des Auf- und Abschwankens, des Hin- und Widerwägens wirkend, doch nach ganz verschiedenen Seiten, auf verschiedene Weise, auf verschiedene Zwischenelemente, für verschiedene Sinne.«***)

Also kommt Goethe hier zu demselben Ergebnis wie wir oben. Auf physikalischem Gebiet wird so leicht keine Brücke zwischen Farbe und Ton gebaut. Der Weg zur Lösung führt durch das Reich der Psychologie. Goethe gibt nur Andeutungen: »Man würde nicht mit Unrecht ein Bild von mächtigem

*) Phantasiestücke in Callots Manier, 2. Teil, IV, Kreisleriana 2.
**) A. a. O., 790 und 773.
***) A. a. O., 747 und 748.

Effekt mit einem Stücke aus dem Dur-Ton, ein Gemälde von sanftem Effekt mit einem Stücke aus dem Moll-Ton vergleichen, so wie man für die Modifikationen dieser beiden Haupteffekte andere Vergleichungen finden könnte.«*) Es ist hier nicht der Ort, das Problem in seiner ganzen Ausdehnung zu entrollen, auch nicht literarische Zeugnisse zu bringen; es müßten dann die schreibenden Musiker, außer Hoffmann namentlich noch Schumann, zitiert werden, es müßten die Philosophen, vor allem Helmholtz, Wundt, Fechner, zu Worte kommen — anschließend eine eingehende Kritik, so daß der Rahmen eines Aufsatzes zu klein wäre. Aufgabe dieser Ausführungen ist, das Interesse zu wecken und zur Selbstbeobachtung anzuregen. Darum genügen einige Richtlinien, die nach dem Vorstehenden leicht verständlich sein werden:
Es geht nicht an, jeden Ton mit einer Farbe zu vergleichen; auch nicht, a priori Tonart und Farbe in Beziehung zu bringen, etwa die Kreuztonarten mit Rot, die B-Tonarten mit Blau zu identifizieren. Nicht die Tonart allein erzeugt Farbenempfindung, vielmehr ist diese eine Wirkung des Harmoniewechsels vorzüglich im Status nascendi. Ein Beispiel erläutere die Behauptung. In der Walküre malt die Musik in der 3. Szene des 1. Aufzuges die Nacht. Vorwiegend ist es a-moll in tiefer Lage, vermischt mit verschiedenen verminderten Septimenakkorden. Einige sechzig Takte hält diese Stimmung an. Da fällt aus der aufsprühenden Glut plötzlich ein *greller Schein* auf das Schwert im Eschenstamm. Ein ganz unerwartetes reines C-dur in hoher Region weckt im Hörer die Empfindung des Lichten. Schon der nüchterne Klavierauszug gibt einen Eindruck davon, wennschon die 60 vorhergehenden Takte als Folie notwendig sind. Hier nur das plötzliche Eintreten des C-dur:



(Klindworth S. 39)

*) A. a. O., 890.

Man sage nicht, C-dur habe in sich diese leuchtende Kraft; man muß es notwendigerweise in Relation bringen. Hält man neben die genannte Stelle das Auftreten des Schwertmotivs in der nächsten Szene (Klindworth, S. 70), so fehlt hier dem C-dur das Strahlende; es gehen hier drei Takte h-moll und zwei Takte G-dur vorauf. Der Harmonieschritt G—C ist aber zu banal, als daß er eine kräftige Farbenwirkung erzeugen könnte.
Wichtiger noch als die Harmonie ist der Timbre der Instrumente. Beispiele müssen wir uns hier versagen. Soviel kann aber als Grundsatz gelten: Blasinstrumente sind von lebhafterem Effekt als Streicher; Metall neigt zum Grellen, Rot und Gelb; Holz hingegen zu Blau und Grün, Modifikationen entstehen durch die Tonhöhe und Tonstärke. Auch der Rhythmus ist von Einfluß; ein Maler verriet mir, daß er Gelb in kurzen »Pinselhieben« aufsetze, während er leuchtendes Rot hastig, aber breit streiche. — Von minderer Bedeutung ist das musikalische Tempo.
Die Frage, ob eine Lösung des Farbenproblems für die Kunst von Wert sei, ist ganz entschieden zu bejahen. Schon die Tatsache spricht dafür, daß unsere Meister (Haydn, Beethoven, Weber, Wagner . . .) »farbenempfindliche« Musik geschaffen haben. Ihre Versuche beruhen allerdings auf instinktivem Tasten. Gelingt es aber, ein System der musikalischen Farbe aufzustellen, so ist damit nicht nur die Tonmalerei zu höherer Vollendung erhoben, sondern vor allem hat der »Ausdrucks«-Musiker — der Expressionist horribile dictu — eine Handhabe, mit rein musikalischen Mitteln zweierlei Sinnesempfindungen zu wecken und also den Hörer intensiver zu beeinflussen, wenn auch dieser sich der angewandten Mittel gar nicht bewußt wird.

MUSIKALISCHE PROBLEME DES FILMS

VON

GUIDO BAGIER-BERLIN

Musik und Film, — ein ebenso unerquickliches wie bedeutsames Thema für den Fachmann beider Bezirke, eine oft verleugnete Bindung, deren beharrliche Wiederkehr dem Einsichtigen zeigt, daß dieses Problem nicht umgangen oder vernachlässigt, sondern ernsthaft erörtert und gelöst werden muß. Wie kommt es, daß die Diskussion sich bisher durchaus einseitig laienhaft vollzog, daß wohl kluge technische Einzelheiten und gewissenhafte ästhetische Einwände vorliegen, daß aber ein Über-der-Sache-stehen kaum festzustellen war? Die Erklärung ist einfach: der *Filmfachmann* fühlt wohl instinktiv die überragende Bedeutung der Tonkunst als belebende Helferin des stummen Bildes, der allzu nüchternen Aufnahme im Atelier, aber er verfügt nicht über die auf diesem delikaten Gebiet doppelt nötige geschmack-

liche und technische musikalische Kenntnis, um die Werte der dienenden Kunst dem photographischen Vorgang an entscheidender Stelle wirklich einzugliedern, Ursache und Wirkung in rechten Einklang zu bringen. Andererseits ist der *Musiker*, der seine Kunst als feinste Äußerung seelischer Inhalte über alles liebt, über die Brutalität und ahnungslose barbarische Willkür entsetzt, mit der die Kinomaschine sich der zarten Erzeugnisse seiner Muse bemächtigt, sie nach eigenem Gutdünken zerhackt und vermengt, um nach diesem grausamen Verfahren sie zur Untermalung ganz anderer, entarteter Geschehnisse zu verwenden, die mit dem ursprünglichen produktiven Anlaß nichts, aber auch gar nichts zu tun haben.

Man könnte vom Standpunkt des Künstlers über diese Tatsachen mit jenem Achselzucken hinweggehen, das allzuoft in unserer mechanisierten Zeit die einzige Reaktion geistiger Menschen gegenüber Business und Maschine ist, aber zwei bedeutsame Gesichtspunkte zwingen zu schärferer Stellungnahme. Es handelt sich nicht um eine zufällige Verwendung der Tonkunst für einen einmaligen, verwerflichen Zweck, sondern um eine *systematische Ausbeutung* eines unserer wichtigsten Kulturkomplexe vor einem Publikum, das an Zahl die Besucher unserer Theater und Konzerte um ein Vielfaches übertrifft, das allmählich mit, man kann sagen, der innigsten und volkstümlichsten deutschen Kunst unter völlig falschen Voraussetzungen bekannt gemacht wird. Hand in Hand mit diesem geschmacklich-gesellschaftlichen Problem geht ein ebenso bedeutsames *wirtschaftliches Moment:* die wachsende Zahl unserer großen Filmtheater erfordert mehr und mehr einen Stamm durchgebildeter Musiker; die Summen, die für diese Orchester oder Ensembles ausgeworfen werden, müssen in ihrer Auswirkung kontrolliert werden, denn nur dann sind sie produktiv und nützlich angewandt, wenn die Qualität des Geldes der Qualität der erzielten Leistung entspricht. Demoralisiert das Geld, so wirkt es letzten Endes unwirtschaftlich und zerstört, anstatt aufzubauen. Der Stand der Musiker hat aus wirtschaftlichen Interessen diesen Vorgang ebenso scharf zu beurteilen und zu überwachen, als den meist im Vordergrund stehenden ästhetischen Komplex.

Die *Produktion* eines großen Films ist eine so komplizierte Angelegenheit, daß sich der Laie nur schwer einen Begriff von der Unsumme der Komponenten machen kann, deren Harmonie allein den ersehnten großen internationalen Publikumserfolg und damit das große internationale Geschäft gewährleistet. Es ist von vielem die Rede, von Manuskript, von Besetzung, von Bauten, von Dispositionen in Atelier- und Außenaufnahmen, von kostümlichen, kunstgewerblichen, geographischen Dingen — an die weit hinten am Ziel liegende *Aufführung* im Theater zu denken, hat niemand Zeit und Anlaß. Der Film wird gemäß oder ungemäß der genauen zeitlichen Disposition gedreht, geschnitten und ins Uraufführungstheater geworfen. Einige Tage vorher, wenn es gut geht einige Wochen, findet eine Sitzung über wirkungsvolle Reklame statt, und Hand in Hand damit wird an die musikalische

Begleitung oder »Illustration« gedacht. Dem damit betrauten Kapellmeister wird zugemutet, innerhalb dieser Zeit aus »Perlen der Weltliteratur« eine Musik zusammenzustellen, die die Vorgänge auf der Leinwand unterstreicht, die Schwächen des Films durch musikalische Gegensätzlichkeiten ausgleicht, — kurz, die zum Film paßt wie dem Maßnehmenden der Anzug eines ersten Schneiders, denn das »Kleider machen Leute« entscheidet bei einem schlechten Film oft über Erfolg oder Ablehnung. Es gibt Routiniers, deren besondere Begabung und Findigkeit auf diesem Gebiet es ermöglicht, eine durchschlagende dramatische Wirkung mit geschmacklich relativ einwandfreien Mitteln zu erzielen und den musikkundigen Hörer nicht durch diese brutalen Zäsuren zu erschrecken, — sie gehören erfahrungsgemäß zu den Ausnahmen. Was man im allgemeinen an »zusammengestellter Musik« hört, ist undiskutabel und schlägt jedem Anstand ins Gesicht. Während oben auf der Leinwand die durchgearbeiteten Szenen unserer besten und innerlichsten Schauspieler ergreifen wollen, tobt sich unten eine Mischung von Wildwest mit Kabarettmusik aus, — Urzeiten künstlerischer Kultur heraufbeschwörend!
Es gibt einige wenige Ausnahmen von Filmfabrikanten, die jene Schäden nur zu gut erkannten und trotz aller äußeren geschäftlichen und technischen Widerstände von Grund auf Wandel schaffen wollten. So war es ein unbestreitbares Verdienst der Fabrikationsleitung einer großen Berliner Firma, zu einigen ihrer wertvolleren Filme eine neue, dem Bild sorgfältig anzupassende Musik komponieren zu lassen. Man erinnert sich der künstlerischen Partituren zu den Filmen »Das Weib des Pharao«, »Als der Golem in die Welt kam«, »Tatjana«, »Der verlorene Schuh«, »Die Nibelungen«. Gerade diese Beispiele zeigen andererseits, was es mit dieser Lösung auf sich hat. Die Uraufführung in Berlin erfolgt meist in einem Zustand atemberaubender Nervosität, denn der letzte Schnitt der Uraufführungskopie läßt ein sorgfältiges Proben selten zu. Stellt schon die eigentliche Komposition, das Einstellen der musikalischen Phantasie auf Bruchteile von Sekunden, eine technische Akrobatenleistung ersten Ranges dar, so verlangt das minuziöse Zusammengehen einer gefühlsmäßigen elastischen Linie mit einer harten, durch die Maschine projizierten, feststehenden Bildfolge höchste Nervenkraft und äußerste Konzentration, von deren Tyrannis nur der ans schöpferische Musizieren gebundene Künstler sich eine rechte Vorstellung machen kann. Ein falsch genommenes Tempo des Vorführers, ein in letzter Stunde vorgenommener Schnitt des Regisseurs können das ganze, liebevoll durchdachte und ausgearbeitete Gebäude der Begleitmusik zerstören, weit angelegte dynamische Steigerungen um ihre Wirkungen bringen, auf ein bestimmtes Zeitmaß festgelegte melodische Einfälle zu lächerlichen Fratzen herabwürdigen. Ist trotz aller Fährnisse die Klippe der Erstaufführung glücklich überwunden, so folgt der Leidensweg der Partitur in die Provinz. Mit einer halben, drittel oder zehntel Besetzung wird, wenn der Theaterbesitzer den lobenswerten Ehrgeiz

hat, sich der angebotenen »eigenen Musik« zu bedienen, meist ohne jede Probe die Komposition heruntergespielt, ein Grausen für den zufällig anwesenden Verfasser, ein Rätsel für den Kunstfreund, der den geachteten Namen des Komponisten kopfschüttelnd mit den vorgeführten Tönen verknüpft. Im Ausland ereignen sich selbst in größeren Theatern die seltsamsten Dinge. So hörte der Russe Dobrowen, nach Zürich zur Aufführung seiner Musik des Films »Polikuschka« gebeten, zum zweiten Akt seine Musik des vierten Aufzugs; so wurde ich im Modernissimo Cinema zu Rom Zeuge einer Golem-Premiere, die in dem aus zwei dicht nebeneinander liegenden Sälen bestehenden Theater die Musik des dritten Aktes zugleich im parallel laufenden vierten Akt nebenan verwendete.

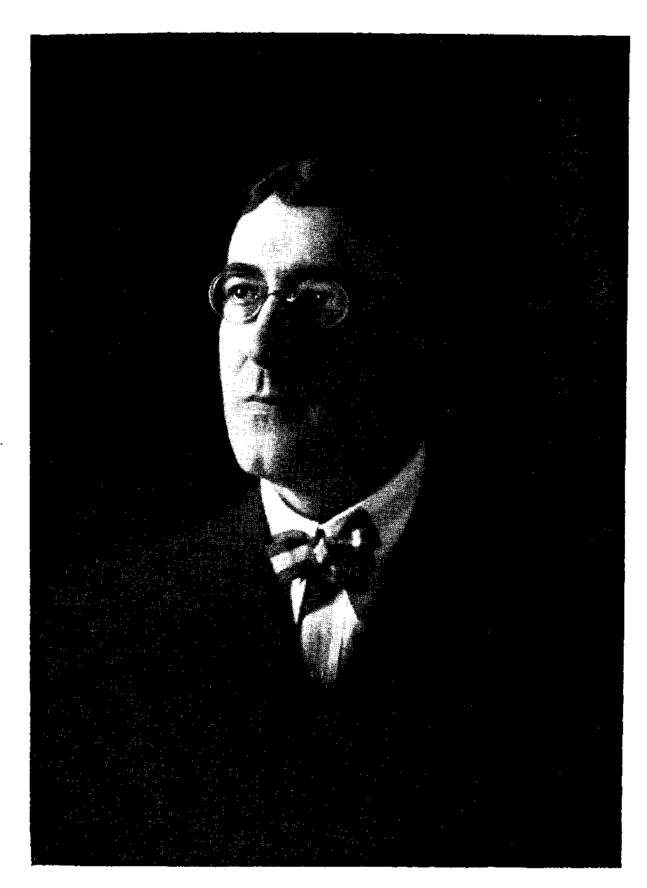
Es kann nicht verwundern, daß angesichts solcher Zustände sich bald jeder gewissenhafte Musiker von der Gattung Filmmusik zurückzieht, um sich als echt deutscher Träumer wieder der Komposition von Sinfonien und Opern zuzuwenden, die in der Lade seines Tisches ein geruhiges Dasein führen, oder, härter geartet, Operetten und Revuen zu vertonen, die ihm die angenehme Gewähr bieten, als Musiker in jeder Hinsicht respektiert und wirtschaftlich gewürdigt zu werden. Dieser Vorgang ist bedauerlich für den Film, denn er vernichtet Ansätze wertvollster Art. Mit der Umschichtung des Publikums geht das stärkere Bedürfnis nach einer besseren Musik Hand in Hand. Das Ideal eines Bildtondramas wäre die Komposition der Musik vor den Aufnahmen im Atelier und deren verständige Verwendung durch den Regisseur, ein Verfahren, das nur theoretisch möglich ist und stets bleiben wird. Der Mittelweg wäre dieser: zu den stärksten, entscheidenden Szenen des Films wird ein bestimmtes »*Thema*« komponiert, das leitmotivisch die Vorführung begleitet, wie es den Aufnahmen nur jener bestimmter Szenen das bestimmte Aroma gab. Die Zwischenteile werden »referierend« mit geschmackvoll zusammengestellter, sich gänzlich unterordnender Musik versehen, die streckenweise sich mit zart angedeuteten Harmonien begnügt. Dieses »Thema« kann leicht in kleineren Provinztheatern anständig wiedergegeben werden, die »referierende« Musik wird als Liste beigefügt, eine ausgearbeitete Zeittafel legt die Folge fest, so daß Entgleisungen vermieden werden. Es ist selbstverständlich, daß dieses »Thema« ein Einfall sein muß, gleichwertig dem Einfall des Autors, daß mit seiner Komposition nur erste Namen betraut werden müssen, daß dafür aber dieses »Thema«, dessen Charakter und Länge von Fall zu Fall wechselt, ein für den Film wie für den Komponisten gleich großer ideeller wie wirtschaftlicher Erfolg zu werden verspricht. Man hat bei einigen amerikanischen Gesellschaften Versuche dieser Art gemacht; es ist vorzüglich eine Aufgabe Deutschlands, diese ersten, unzulänglichen Proben, die sich mit den süßlichsten Mitteln begnügten, auszubauen und gemäß dem ernsteren Charakter unserer Filme zu vertiefen.

Wäre auf solche Weise für die Art der Begleitmusik ein anständiges Kompromiß gefunden — denn alles im Film, vom Manuskript angefangen bis zum



Atelier Glantz, Wien

Ferdinand Löwe



Robert Volkner

geringsten Komparsen wird stets unter dem Zwang der Maschine, verglichen mit dem geistigen Kunstwerk, Kompromiß bleiben müssen! — so bleibt das zweite Problem, das der Wiedergabe im Theater zu lösen. Die meisten Kapellen der Lichtspieltheater sind mittelmäßig, — von einigen Ausnahmen der Metropole Berlin abgesehen. Der beste Musiker erschlafft, wenn er zum tausendsten Male an jedem Nachmittag und Abend wiederholt die gleichen klassischen Stücke — O arme Unvollendete, O bedauernswerter Mendelssohn, O unseliger Tschaikowskij!! — die nämlichen Shimmys wiedergeben soll. Auch hier wäre eine Lösung möglich, die es dem Künstler ermöglicht, in würdiger und frischer Form gute Musik zu machen und trotzdem dem Film zu geben, was er rechtens benötigt. Man benutze, nach amerikanischem Vorbild, eine Filmorgel, deren Klangfülle und Kombinationen es ermöglichen, besser und eindringlicher Stimmung zu machen, als ein unvollständiges Ensemble ohne Glanz und Mittelstimme. Das Thema dagegen führe man stets mit einer der Orgel geschickt angepaßten großen Besetzung vor, um die Höhepunkte der Bilder mit einem musikalisch dynamischen Höhepunkt zu verknüpfen. Daß bei vornehmeren Theatern dieses »Orgelorchester« in der Lage sein muß, selbständige, reinliche Zwischenmusik zu geben, wird eine Forderung sein, die immer ernster gestellt, dann leicht erfüllt werden kann, — daß ein erstklassiger Musiker einem solchen Theater vorzustehen hat, ist Vorbedingung!
Es ist nicht statthaft, dem Problem »Film und Musik« aus dem Weg zu gehen, die in dieser Zweiheit enthaltenen großen Werte zu unterbinden und zu leugnen. Jüngst äußerte *Griffith* mit Recht, gewiß unbelastet von ästhetischen einseitigen Forderungen oder Bedenken, in einigen Dezennien werde die Tonkunst im Film eine führende Rolle spielen. Es ist die Aufgabe der deutschen Filmorganisationen, gestützt auf eine alte musikalische Tradition, diese Führung zu übernehmen und unsere produktiven Kräfte in kluger Voraussicht entscheidend zusammenzufassen. Sie wage, die Scheu vor dieser terra incognita restlos zu überwinden, und wird die Mehrzahl ernster Musiker angesichts solchen Respekts geschlossen hinter sich sehen!

DER VERFALL DER MUSIK

VON

HERBERT JOHANNES GIGLER-BERLIN

Das destruktive Element, das von der Kunst im allgemeinen ausgehend die Komplexe aller westlichen Realität längst zu bedrohen anfing, ging seinem Wesen nach zuerst von der Musik aus. So wunderlich das klingen mag, wir können in der Musik schon in der ersten Hälfte des vergangenen Jahr-

hunderts untrügliche Anzeichen dessen erkennen, was schließlich in unserem Jahrhundert auf allen Linien des Lebens und der Kunst eingetreten ist.
Als in der Malerei die Romantik, der Präraffaelismus, die heroische Landschaft und andere Richtungen höchst gegenständlich und klar geübt wurden, als in der Dichtung noch Romantisches oder Politisches seine Sänger fand, als die Zeit noch unter dem tiefen Eindruck der klassischen Persönlichkeit Goethes stand und die Spuren einer revolutionären Kometenerscheinung Napoleons eben verwischt waren, bereiteten in Paris zwei Jünglinge, beide von Osten her kommend, eine Kunstform vor, die viele Jahrzehnte später, das gewölbte Gebäude der dreidimensionalen Harmonik stürzend, den Geist der Musik in eine Sackgasse drängen sollte: Liszt und Chopin.
Beide kamen aus dem Geist der Romantik, sprachen aber in eigener Formensprache und schlossen sich doch unmittelbar an die Tradition. Aber eine Seite der Romantik, die von Schubert oder Beethoven völlig abwich, sollte die Triebkraft dieser jungen Musik werden. Die Romantik verzichtete zunächst auf die Mehrheit der Dimension. Die Anschauung, das Bild ist zunächst ihr Wesen. Das Chroma — bei Bach und seinen Nachfolgern architektonischen Charakters — erhielt mit einemmal einen neuen Sinn, eine neue Triebkraft.

* * *

Hier setzte die Auflösung, hier setzte der Niedergang ein, der die Musik zu dem gemacht hat, was sie heute ist. Die Musik hörte auf, absolut zu sein, das musikalische Ausdrücken hörte auf, speziell musikalisch zu sein. Was aber bei Chopin nur durchaus Musik bis ins kleinste war, was bei ihm der Ausdruck einer ermüdeten Kultur zu sein schien, die nächste Stufe mußte schon Verfall sein. Liszt fing bereits an, Programm zu machen, als in Deutschland ein neuer Stern aufging, der radikal genug die äußersten Konsequenzen zog. Wagner trat hitzköpfig und eigenwillig in die Erscheinung. Er war eine Theaternatur — nicht etwa eine Opernnatur wie Weber, Marschner, Rossini, Lortzing. Er kam von der Geste als Ausdruck einer tiefinnersten Psychologie. Kein Wunder, daß seine Musik allen Harmlosen in die Nieren fuhr. Er war die notwendige Folge auf den Impressionismus der Romantik, er mußte zum Expressionisten in höchstem Maße werden. Freilich ward ihm der hohe Geist des ordnenden Genies in vollendetem Maße zuteil, der unserer heutigen Kunst leider nur zu sehr abgeht. Auch er war ein Kind der Romantik, der sich ihr Wesen völlig zu eigen gemacht hatte, aber der derartiges aus ihr schuf, daß alle seine Epigonen naturgemäß an den Abgrund getrieben werden mußten.
Es ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen, wohin die Entwicklung der Musik geführt hätte, wenn Wagner nicht zu jener Metamorphose, zu jener höchst differenzierten Ausdrucksmöglichkeit so durchschlagend Anlaß gegeben hätte. Man kann an ein Resultat, wie es die Musik von heute ist, nicht ohne Wagners Einfluß denken. Es gibt wohl musikalische Kreise, die von einem sentimentalen Wagnerianertum abgeschreckt, oberflächliche Schwärmer mit des

Meisters Größe verwechselnd, antiwagnerische Propaganda treiben, ja Kompositionslehrer, die ihre Schüler um Wagner herum in die Moderne zu führen suchen. Der Grundgedanke einer solchen Disziplin wäre nicht zu verwerfen, es handelt sich bei einzelnen Lehrern ja schließlich auch um die Erkenntnis der Gefahr Wagners, die den Schülern abgewendet werden soll. Freilich wird dabei das Kind mit dem Bade ausgegossen und den Schülern mit der Vorenthaltung Wagnerschen Geistes auch seine Technik unzugänglich gemacht. Und das ergibt einen unverzeihlichen Fehler.

* * *

Wagner lernte also in Paris Berlioz' Instrumentalkünste und Chopins Chromatik, Liszts Programmform und damit eine westliche Dekadenz kennen, deren er sich im ganzen Leben nicht mehr erwehren sollte. Es ist merkwürdig genug, daß in Wagners Schriften nirgends eine Würdigung Chopins Platz gefunden hat, obwohl dieser auf Wagner unstreitig den denkbar intensivsten Einfluß gehabt haben muß.

Während aus dem Osten her in Rußland eine gewaltige Sonne positiven Menschentums aufging, während Dostojewskij aus Sibirien nach Europa neugewandelt, mit Menschentum erfüllt, heimkehrte, um ein naturkräftiges Volk auf die Höhe der Erlösung zu führen, wurde zu Venedig und Luzern letzte Hand an ein Werk gelegt, das den Gipfel dekadenter Entkräftigung für die ganze Hälfte des Jahrhunderts darstellen sollte. Hiermit war der erste, verhängnisvolle Sturz getan. Wohl gab es eine Anzahl Warner, die, ohne sich selbst darüber ganz im klaren zu sein, vor der Gefahr die Hände erhoben, allein das Werk war zu gewaltig, um umgangen werden zu können. Wie der verderbliche Blick der Kobra hatte es die staunende Welt in seinen Bann gezogen, unrettbar, unentrinnbar.

Aber ich kann trotz alles durchschlagenden Persönlichkeitswertes der Tristan-Musik den direkten Einfluß Chopins nicht nur nicht leugnen, sondern geradezu betonen. Daß sich Wagner während dieser Inkubationszeit mit Chopin beschäftigt haben muß, beweist mir nur zu deutlich der bekannte Vielliebchenwalzer an Marie Wesendonk, die Schwester Mathildens.

Aber auch wenn wir dieses und andere Dokumente nicht besäßen, so ginge schon aus dem Werk selbst für jeden Feinhörigen Beweis genug hervor. Die unendliche Melodie, das Chroma und eine Form von Homophonie, wie sie bei Chopin schon als leises Opiat auftreten, finden hier eine Form von Verdichtung, daß der Weg an den Abgrund als endgültig betreten zu betrachten ist.

* * *

Wie sehr es dabei auf die Persönlichkeit Wagners — auf seine Atmosphäre ankam, sieht man daraus, daß beispielsweise ein Sinfoniker wie Bruckner ganz unbeschadet aus dem Epigonentum hervorging. Wie positiv klingt doch der Tristan aus Bruckners Sinfonien — man erkennt ihn untrüglich — ohne dabei dem Meister nahetreten zu wollen — und wie positiv bejahend ist diese Musik unter den Händen des frommen Gotteskindes geworden!

Wie hätte sich auch Bruckner — man denke! — auf Chopinismen verstanden? So destruktiv der Tristan nun auch sein mag, die Meistersinger verfügen über ein Maß von Positivismus, so daß der Weg geteilt erscheint, der nun nach dem Himmel und der süßen Hölle zu führen scheint. Aber die Nachwelt war dem Tristan verfallen, und die Meistersinger vermochten nicht aufzubauen, was der Tristan dem lächelnden Tode ausgeliefert hatte.

Brahms, der gütige Gegenpol, Verdi, der fast ebenbürtige Beherrscher der Bühne, und die Franzosen der achtziger und neunziger Jahre waren nicht imstande, die folgerichtige Entwicklung aufzuhalten. Dazu kam, daß sich Chopin bis heute unbesiegt gehalten hat. Die Gründe hierzu mögen in Äußerlichem liegen; das kann sein, aber die Wirkungen sind von erschreckender Tiefe.

Dazu kam eine ursprüngliche Art von Hysterie aus dem russischen Osten. Mit der Wende des Jahrhunderts setzte die letzte Moderne ein und wirkte sich nach zwei großen Richtungen aus. Wir wollen des Tristan nicht mehr erwähnen, da er alle Produktion gänzlich durchdrungen hat und als Voraussetzung gewertet werden darf.

* * *

Das Jahrhundert setzte also mit den Neu-Franzosen, mit den Russen und einigen Deutschen ein. Der Boden des neuen Ausdrucks war bereitet. Im Osten durch die Russen. Mussorgskij und Borodin, beide von Balakireff zur Musik gedrängt fanden sonderbarste Formen ihrer differenzierten Empfindungen, Rimskij-Korssakoff verfeinerte instrumentales Können, Glasunoff, der Schöpfer der klassischen Sinfonie nach Tschaikowskij, stellte sich an seine Seite, Ljadoff und Ljapunoff hatten für Chopins Tradition gesorgt.

In Deutschland und Wien behauptete Brahms den Vorrang in der Kammermusik, Wagner den auf der Bühne. Hugo Wolf, der todkranke, hatte eben angefangen, das neue Lied zu bestimmen. Schillings und Pfitzner vermochten nicht prägnant genug Richtung zu geben.

Der Westen neigte eher zur Überfeinerung hin, obwohl das, was im 19. Jahrhundert als klassisch betrachtet werden konnte, nicht ohne Tradition ins neue Jahrhundert mitgenommen wurde, während beispielsweise der Osten schon völlig damit gebrochen hatte.

Das technische Wagner-Erlebnis hatte seine Wirkung im Westen nicht so entscheidend getan. Saint-Saëns, der noch fast zur klassischen Zeit begonnen hatte, überdauerte — schon rein physisch — das Jahrhundert. Er erlebte und förderte die neue Form, ohne des Klassischen zu entraten. Das war der Boden, der Debussy, Ravel, Roussel und den Anglikanern Delius, Cyril Scott, Mac Dowell usw. bereitet war.

Damit setzte das Zeitalter der Formlosigkeit auf allen Linien ein. Liszt hatte die sinfonische Dichtung, die sinfonische Fantasie ohne klassische Struktur mit Berlioz zusammen neuklassisch gemacht, die eben verrauschte Romantik die Musik zur Anschaulichkeit gedrängt.

Das war der Verfall der Architektur, der Verfall der absoluten Musikidee — das Programm in Blüte.
Die Oper, nach Verdi und Wagner zur Kulissenmusik herabgesunken, bekam durch das klassische Niveau der Straußischen Operette eine schwere Konkurrenz an die Seite; ein Kompromiß zwischen beiden ist zur Stunde noch im Ballett und der komischen Oper in der Entwicklung begriffen. —
Zwei Gestalten bilden in Mitteleuropa die Brücke in die Moderne: Strauß und Mahler. Strauß, der, mit großer Formbegabung die Technik des Wagnerschen Musikdramas überwindend, nach zentrifugaler Oberfläche treibt, Mahler, der vergeblich versucht, das ungelöste Sinfonieproblem durch Herzblut und seelische Zerrissenheit zu finden. Der orientalische Fremdling klammert sich an den Volkston, erzielt Ergriffenheit und zerschellt nicht ohne ein wenig Trivialität am Gehalt. Mit ihm soll der Verfall der Idee zur traurigen Bestätigung werden.
Strauß, der seiner leichteren technischen Anlage zufolge nichts von den Mahlerschen Zweifeln und Verzweiflungen kennt, arbeitet sich von selbst in eine gewisse vertiefte Oberfläche hinauf. Er ist das geborene Genie, Mahler war das erkämpfte, das erarbeitete.
Um die Wende des Jahrhunderts tauchte in Deutschland ein junger Mann von ungewöhnlicher Formbegabung auf. Wagner war sein Jugenderlebnis, Brahms — der Antipode — sein Formideal. Bayern seine Heimat, Bach seine Idee. Er war bestimmt, den Meistersingerweg zu gehen, er war bestimmt, den Verfall der Musik des Jahrhunderts zu ritardieren. Erst wurde er nicht ernst genommen, ja es gibt Musiker, die ihn heute noch nicht für voll nehmen, und als sein phänomenales Genie zur Würdigung gelangte, war er tot. Er hatte es als seine Aufgabe betrachtet, die Musik von ihrer linearen Anschauung auf Architektur und Raumtiefe, auf absolute Musik zurückzuführen. Er war der Musiker, der davon sprach, die sinfonische Dichtung wieder zu überwinden, er war der Mann, der die Fuge wie kein anderer beherrschte. Mit einer ans Zauberhafte grenzenden Produktivität wäre er Bach und Schubert zu vergleichen, und die Tiefe seines Geistes steigt auch in Bachische Regionen. Er war als der Musiker, der das *Herz* auf dem rechten Fleck hatte wie niemand von seinen Zeitgenossen, die alle vergeistigten Skeletten vergleichbar sind, bestimmt, die wahre Empfindung, das Allumfassende des Gemütes, die naive Hinreißung der höchsten Menschlichkeit gegen die Spukgestalten einer blutleeren Neumusik zu verteidigen und zu retten. Sein früher Tod riß ihn mitten aus dem Schaffen. So hat er Unersetzliches mit sich genommen.
Was war nach dem Tode Max Regers geblieben?
Eine Lücke, die Strauß' Instrumentalkünste, Schönbergs Impressionismus, bei dem jede Überlegung eher zerstören als aufzubauen vermöchte, nicht auszufüllen imstande sind.
Und erst die Jugend, die zu Hochspannungszeiten einer Kunstauswirkung die Fahne vorauseilend zu tragen pflegte! Die Jugend ist dem Artistentum, der

falschen Begeisterung, dem Bluff ausgeliefert. Der Amerikanismus, die geradezu idiotische Dekadenz westlicher Tanzrhythmen, dazu die überfeinerte Technik, die Sinnenreiz und Berauschung, weiter aber nichts mehr wollen kann, das sind die Faktoren, die zur Stickluft jeder wurzelechten, naturkräftigen Kunstbetätigung werden. So scheint das Jahrhundert auf allen Linien geschlagen, überaltert. Ein Hellenismus, wie ihn die Geschichte aller Künste aufzuweisen hatte. Typische Fälle von unverständlicher Überschätzung kleiner Begabungen weist leider Berlin, das etwas übereilige, auf. Křenek und Hindemith, diese beiden Jünglinge, sind ihr bisher zum Opfer gefallen. Sie mögen vielleicht nicht unbegabt sein, aber ihr früher Erfolg hat sie wesentlich daran gehindert, es zu beweisen. Eine etwas exklusive Art Berlins, alles zu übersehen, was nicht hier geschieht, mag einer Anzahl bedeutenderer Talente als der eben genannten sehr unrecht tun. Es werden internationale Gesellschaften moderner Komposition gegründet, es werden allen Nationen Aufführungsmöglichkeiten im großen Stil geboten. Man veranstaltet französische, russische, englische Orchesterkonzerte, bei denen man viel Hörenswertes, ja sogar ganz Ausgezeichnetes wie die Werke Roussels, Strawinskijs usw. zu hören kriegt. Aber bei der Veranstaltung eines deutschen Orchesterabends bleibt man stecken. Es muß zu einem recht frostigen Violinkonzert Adolf Buschs, muß zu Werken italienischer Musiker gegriffen werden, die, wenn auch nicht italienisch, so auch nicht deutsch genannt werden können.

Was wird sich auf den Trümmerfeldern dieses lebensmüden Europas aufbauen? Die näselnde Musik östlicher Samisenen? Die Tanztrommeln verzückter Neger? Einen geflüsterten Shimmy auf den Lippen, so wird die weiße Rasse zugrunde gehen und mit ihr alles, was durch Jahrhunderte, durch Jahrtausende Sinn und Gleichnis war. Eifrige Archivare späterer Säkularien werden aus Trümmern vergilbte Papiere ziehen, werden auf die Werke Bachs, Beethovens, Wagners, Brahms', Regers stoßen, man wird sie zu deuten suchen, man wird sie erkennen und sagen: Siehe, das waren Menschen. Aber man wird das zwanzigste Jahrhundert kopfschüttelnd betrachten. Wenig wird davon erhalten sein. Denn die Foxtrotts, Jazze und Shimmys sind auf schlechtes Papier gedruckt worden. Man wird von einer musikleeren Periode sprechen — und findet sich dies und das, wird man auf eine Negerinvasion schließen müssen. Weiß Gott, wie unser Jahrhundert gedeutet wird?!

Vielleicht wird sich sogar ein oder das andere Werk eines Strawinskij finden, und man wird von einem vulkanischen Naturtalent, von einem Elementargenie dozieren können, das dem allgemeinen Verfall seine Ursprünglichkeit entgegengestemmt hatte . . .

Wer weiß, was man wird —?

Eines hat man jedoch aus den Historien gelernt: daß ohne Herzschlag und Konfession keinerlei Kunstbetätigung zu Lebenskraft und Wertbeständigkeit gelangen kann.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

INLAND

BERLINER BÖRSEN-COURIER Nr. 503 (30. November 1924) — »Puccini †« von *Oscar Bie.* — Nr. 577 (9. Dezember 1924). — »Eine Reise zu Toscanini« von *Paul Stefan.*

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG Nr. 547 (21. November 1924). — »Ein Nibelungen-Jubiläum« von *Hans Lebede.* Am 21. November vor 50 Jahren brachte Wagner die »Götterdämmerung« zu Ende. —

(Welt und Wissen Nr. 249. — 11. Dezember 1924.) — »Rossinis Geheimnis« von *Walter Dahms.*

BERLINER TAGEBLATT Nr. 567 (29. November 1924). — »Uraufführung« von *Georg Witkowski.* Autor weist die Schäden nach, die der Kunst und den Künstlern durch die Jagd der Theater nach Uraufführungen erwachsen. Während es früher schwer war, ein Theater für die Uraufführung zu gewinnen, so ist dies jetzt für jeden Bühnendichter oder Komponisten ein leichtes. Doch diese Wahllosigkeit der Theater rächt sich dann in den allermeisten Fällen dadurch, daß das Werk sofort wieder in der Versenkung verschwindet.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (14. November 1924, Berlin). — »Gasparo Spontini (zu seinem 150. Geburtstag)« von *Ernst Schliepe.* — (30. November 1924). — »Musik in Neuyork« von *Gerhard Venzmer.* — (14. Dezember 1924). — »Der Volkstanz« von *Claus Wulf.*

DEUTSCHE TAGESZEITUNG (14. November 1924, Berlin). — »Kleine Geschichten aus Max Regers Leben« von *Dr. W. A.* — (1. Dezember 1924). — »Der Meister des ›Nachtlagers von Granada‹« von *Michel Georg.*

DORTMUNDER ZEITUNG Nr. 550 (24. November 1924). — »Vom Wert des Straußschen Schaffens« von *Theo Schäfer.*

DRESDENER ANZEIGER Nr. 505 (21. November 1924). — »Gluck und Mingotti in Dresden 1747« von *Erich H. Müller.*

DRESDENER NEUESTE NACHRICHTEN (14. November 1924). — »Heitere Geschichten aus Regers Leben« von *W. Ahrens.*

ESSENER VOLKSZEITUNG (3. Dezember 1924). — »Puccini« von *Alfred Goetze.*

FLENSBURGER NACHRICHTEN (4. Dezember 1924). — »Geschichten aus Puccinis Leben«.

FRANKFURTER ZEITUNG (1. Dezember 1924). — »Neue Wege der Musikwissenschaft« von *Volkmar Muthesius.*

FRANKFURTER ODERZEITUNG (14. November 1924). — »Gasparo Spontini« von *Alfred Goetze.*

HANNOVERSCHER KURIER Nr. 577 (9. Dezember 1924). — »Beethovens Fidelio, zur Erinnerung an die erste hannoversche Aufführung vor hundert Jahren« von *Th. W. Werner.*

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (22. November 1924). — »Moderne Musik« von *Hermann Klichenbach.* — (28. November 1924). — »Das Volkslied im Männerchorgesang« von *Max Steinitzer.*

LEIPZIGER TAGEBLATT (30. November 1924). — »Der Dirigent Gustav Brecher« von *Hans Schnoor.*

NEUE FREIE PRESSE (15. November 1924, Wien). — »Zur Strauß-Diskussion« von *Richard Specht.* — (3. Dezember 1924). — »Giacomo Puccini« von *Julius Korngold.*

NEUES WIENER JOURNAL (30. November 1924). — »Anton Rubinstein« von *Alfred Fischhof.*

NIEDERRHEINISCHE VOLKSZEITUNG (3. Dezember 1924, Krefeld). — »Anton Bruckner als Männerchorkomponist« von *Heinrich Lemacher.*

NÜRNBERGER ZEITUNG (6. Dezember 1924). — »Mozarts Meisteropern und ihr Zusammenhang mit der Kultur ihrer Zeit« von *Adolf Paul.*

REGENSBURGER ANZEIGER (6. Dezember 1924). — »Walter Braunfels der Weber unserer Zeit« von *Heinrich Lemacher.*

RUNDSCHAU Nr. 34 (16. November 1924, Berlin). — »Richard Wagner und das Ausland« von *Kurt Engelbrecht.*

STUTTGARTER NEUES TAGBLATT Nr. 516 (24. November 1924). — »Der Stand der deutschen Oper« von *Oscar Bie.*

SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER (Fränkischer Kurier)) Nr. 335 (2. Dezember 1924, Nürnberg). — »Spontini und E. T. A. Hoffmann« von *Erwin Kroll.*

TAGESSCHAU (4. Dezember 1924, Berlin). — »Anzengruber und seine Komponisten« von *Fritz Briken.*

VOSSISCHE ZEITUNG (29. November 1924, Berlin). — »Das Instrumentalkonzert im Lichte des Russentums« von *Adolf Weißmann.* — Nr. 579 (6. Dezember 1924). — Aus den hinterlassenen Papieren von *Willy Bardas.* — (13. Dezember 1924; Musikblatt Nr. 15). — »Peter Cornelius in Berlin« von *Alfred Richard Meyer.* — »Die neue Musik und der Abonnent« von *Adolf Weißmann.*

WÜRTTEMBERGER ZEITUNG Nr. 291 (10. Dezember 1924, Stuttgart). — »Giacomo Puccini« von *Erich Madsack.*

*

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Nr. 47—50 (21., 28. November, 5., 13. Dezember 1924, Berlin). — »Methoden und Resultate« von *Gustav Ernest.* — »Carusos Kampf mit dem hohen B« von *Rudolf Schwartz.* — »A. Schönberg, der Psychopath« von *Emil Petschnig.* — »Sind unsere Meisterwerke vogelfrei?« von *Heinrich Levi.* — »Zukunftsaufgaben der Musikhochschulen« von *Hans Joachim Moser.* — »Das Schaffensgeheimnis des Liedes« von *Martin Friedland.*

BLÄTTER DER STAATSOPER V/3 (November 1924, Berlin). — Ungedrucktes aus dem Nachlaß Ferruccio Busonis, nebst einem Opernentwurf. — »Das russische Ballett und der neue Tanz« von *Max Terpis.* — V/4 (Dezember 1924). — »Hans Pfitzner, sein Leben und Werk« von *Julius Kapp.* — »Die ›Symbolik‹ des Werkes (Rose vom Liebesgarten)« von *Hans Pfitzner.*

DEUTSCHE KUNSTSCHAU 1. Jahrg. Heft 21 und 22 (15. November, 1. Dezember 1924, Frankfurt a. M.). — »Der neue Mozart« von *Anton Mayer.* — »Letzte Wiener Operette« von *Ernst Decsey.* — »Arnold Schönberg« von *Erwin Felber.* — »Arnold Schönbergs ›Gurrelieder‹« von *Paul A. Pisk.* — »Fritz Gambke« von *Moritz Bauer.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG Nr. 392 (10. Dezember 1924, Berlin). — »Städtische Musikpflege« von *Paul Schwers.* — »Für die Kadenz im Konzert« von *Hans Joachim Moser.*

DIE MUSIKANTENGILDE II/8 (15. November 1924, Berlin). — »Heilige Musik« von *Rudolf Johannes Schulz-Dornburg.* — »Ludwig Webers Neujahrslied« von *Ekkehart Pfannenstiel.*

DIE MUSIKWELT IV/12 (1. Dezember 1924, Hamburg). — »Peter Cornelius« von *Rudolf Philipp.* — »Dr. Wilhelm Reinecke, ein deutscher Gesangmeister« von *Adolf B. Oeckler.*

DIE SCENE XIV/11 (November 1924, Berlin). — »Fidelio-Regie« von *Ludwig Wagner.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Heft 17 (5. Dezember 1924, Dortmund). — »Vom Erleben« von *Walther Howard.* — »Volksschule und Musikpflege« von *Hugo Seiler.* — »Die Musik zur Zeit der Befreiungsjahre« von *H. J. Moser.*

MELOS IV/5 (1. Dezember 1924, Berlin). — »Hat die Oper eine Zukunft?« von *Rudolph Cahn-Speyer.* Fortsetzung aus Heft 3, in der der Autor den Schluß aus seinen Ausführungen zieht: »Es genüge uns, daß immer wieder Neuartiges geschaffen wird, daß die Kunstgattung als solche Entwicklungsfähigkeit zeigt. Gedenken wir eines Wortes, das der greise Rossini zu Wagner sprach, als dieser ihn im Jahre 1860 in Paris besuchte, und das uns durch Michotte überliefert ist, der Zeuge jener Unterredung war: ›Nach Mozart — wer hätte Beethoven geahnt? Nach Gluck — wer Weber? Und auch nach diesen ist es gewiß nicht zu Ende. Jeder sollte also versuchen, wenn nicht vorwärts zu kommen, so doch wenigstens Neues zu suchen, ohne sich an die Sage von einem gewissen Herkules zu kehren, der, anscheinend ein großer Reisender, an einen Ort kam, wo er nicht mehr sehr deutlich sah, dort seine Säule hinstellte, wie man erzählt, und schleunigst umkehrte.‹ Auch wir sollten, so lange neue Wege gesucht werden, nicht denken, daß kein Weg mehr in die Zukunft führe, nur weil wir den Führer noch nicht sehen, der ihn uns zeigt.« — »Paul Hindemith: ›Sancta Susanna‹ (op. 21)« von *Siegfried Günther.* — »Die Krise der Händel-Renaissance« von *Peter Epstein.* — »Die Arterkennung« von *Jón Leifs.* — »Gustav Mahler als Mensch« (Anmerkungen zur Herausgabe seiner Briefe) von *Hans Mersmann.*

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH VI/10 (November-Dezember 1924, Wien). — »Probleme der modernen Musik« von *Egon Wellesz.* — »Schicksalslieder« von *Paul Bekker.* Verfasser stellt über die vor kurzem erschienenen Bücher von Wolff-Petersen und Benz kritische Betrachtungen an. — »Strawinskij spielt sein Klavierkonzert« von *Adolf Weißmann.* — »Zur

Formsystematik der textierten Musik« von *J. Torbé.* — »Richard Strauß« (das Intermezzo einer Demission) von *Paul Stefan.* — »Ernst Křenek: ›Zwingburg‹«, besprochen von *Paul Bekker.* — »Walter Braunfels: ›Don Gil von den grünen Hosen‹« von *Alfred Einstein.*

MUSIKBOTE I/1 (1. Dez. 1924, Wien). — »Klaviermusik« von *-eg-*, »Violinmusik« von *-eg-*. — »Bücher und Schriften über Anton Bruckner« von *Max Morold* sind Aufsätze rein kritischer Natur. — »Zeitprobleme« von *Roderich v. Mojsisovics.* — »Die Kunstkommission der Vereinigung Wiener Musiker« von *Otto Siegl.* — »Richard Strauß' ›Intermezzo‹« von *Otto Siegl.*

NEUE MUSIKZEITUNG Heft 5 und 6 (Dezember 1924, Stuttgart). — »Von der Musik im alten Ägypten« von *Mathilde v. Leinburg.* — »Zur Geschichte von Clementis Sonatinen Werk 36« von *Max Unger.* — »Felix Draeseke« von *Georg Seywald.* — »Neue Arbeitsunterlagen für eine vergleichende Musikästhetik« von *Wilhelm Heinitz.* — »Peter Cornelius, der Künstler und Mensch« von *Jos. M. H. Lossen-Freytag.* — »Peter Cornelius' Opern« von *Erwin Kroll.* — »Peter Cornelius und der Neu-Weimar-Verein« von *Carl Maria Cornelius.* — »Welche Werke von Cornelius tragen für alle Zeiten lebenskräftige Keime in sich?« von *Bruno Weigl.*

PULT UND TAKTSTOCK Heft 7 (November 1924, Wien). — »Die Tempogestaltung in Mahlers 9. Sinfonie« von *Erwin Stein.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATER-ZEITUNG Heft 41—43 (22. November, 6. Dezember 1924, Köln). — »Nikolai Medtner« von *Oskar v. Riesemann.* — »Richard Benz: Die Stunde der deutschen Musik«, besprochen von *Stefan Temesvary.* — »Zeitgenössische Musik für Flöte« von *Carl Bartuzat.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Nr. 47—50 (19., 27. November, 3., 10. Dezember 1924, Berlin). — »Operndirektor und Fiskus« von *Hans Schorn.* — »Die ›Melancholie des Unvermögens« von *Emil Petschnig.* — »Orchester-Secco« von *Rudolf Hartmann.* — »Vom Inhalt der Musik« von *Walther Howard.* — »Musik für Violine allein« von *Florizel v. Reuter.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK Nr. 11 (November 1924, Nürnberg). — »Carl Stern (1824—1902) zu seinem 100. Geburtstag« von *S.* — »Kirche und Kunst« von *Wilhelm Herold.* — »Orgelspiel und Chorgesang im liturgischen Rahmen des Gottesdienstes« von *H. Kreßl.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK Heft 12 (Dezember 1924, Leipzig). — »Peter Cornelius zu seinem 100. Geburtstage« von *Richard Wetz.* — »Goethe-Zelters Lied ›Um Mitternacht‹« von *Alfred Heuß.* — »Hans Thoma und die Musik« von *Karl Anton.* — »Eine musikästhetische Irrlehre« von *Martin Friedland.* — »Vokale Melodik« von *Ekkehart Pfannenstiel.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VII/2 (November 1924, München). — »Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern« von *Friedrich Gennrich.* — »Die Accidentien in Orgeltabulaturen« von *Elly Frerichs.* — »Der Musikwissenschaftliche Kongreß in Basel« von *Alfred Einstein.* — VII/3 (Dezember 1924). — »Josse de Villeneuves Brief über den Mechanismus der italienischen Oper von 1756« von *Robert Haas.* — »Das Hochzeitslied für Giannatasio del Rio von Beethoven« von *Wilhelm Hitzig.* — »Taktstrich und Vortrag« von *Rudolf Cahn-Speyer.* — »Zur Taktstrichfrage« von *Theodor Wiehmayer.* — »Großer Takt und Taktstrichänderung« von *Hermann Keller.* — »Die Jenenser Schulmusikwoche« von *Markus Koch.* — »Die Musikwissenschaft auf dem 2. Kongreß für Ästhetik« von *Justus Hermann Wetzel.*

AUSLAND

DE TELEGRAAF (26. November 1924, Amsterdam). — »Mahlers Zehnte Sinfonie«, ein Gespräch mit Willem Mengelberg von *L. M. G. Arntzenius.*

NATIONALZEITUNG (2. Dezember 1924, Basel). — »Londoner Music Halls« von *Hans Egli.*

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (20. November 1924). — »Die Franziskus-Legende in der Musik« von *Fritz Gysi.*

PRAGER PRESSE (13. November 1924). — Aus einem Interview, in dem Igor Strawinskij über sein Werk und seine Pläne sprach, sei hier einiges wiedergegeben:

»Über sein Verhältnis zu den modernen Musikströmungen und über die tschechischen Komponisten: ›Ich beantworte diese Frage nicht zum erstenmal. Ich betone nochmals, daß mein Verhältnis zu den modernen Strömungen in der heutigen Musik nur ein negatives sein kann.

Ich bin vor allem ein Schaffender, der sein Ziel verfolgt, der vor allem seine Kompositionen hört. Ich habe eigentlich keine Zeit, die europäische Musikbewegung in ihrem ganzen Umfang hinreichend zu verfolgen, da mich die Komposition und öffentliche Interpretation meiner Werke zu sehr in Anspruch nehmen. Soll ich mich allgemein über mein Verhältnis zu den zeitgenössischen Komponisten äußern, so sage ich soviel: es stellt sich bei mir die Kritik eher ein als die Bewunderung. Gerecht vermag ich nur diejenigen zu beurteilen, die der Vergangenheit angehören. Schon meine Stellung in der heutigen Musik läßt erkennen, daß ich mit meinen musikalischen Zeitgenossen sachlich nicht übereinstimme. Ein Beispiel für viele: *Schönberg*. Ich sehe in ihm einen großen Erfinder, einen Harmonisator, Bahnbrecher neuer harmonischer Prinzipien; ich respektiere alle Errungenschaften, die er in die heutige Musik eingeführt hat, obzwar ich in durchaus anderer Richtung gehe. Unerträglich jedoch sind mir Schönbergs Mentalität und seine ästhetischen Prinzipien. Er erinnert mich in der heutigen Musik gleichsam an Oscar Wilde oder einen romantischen Deutschen. Mit der Entwicklung der deutschen Musik ist er sehr eng verknüpft; er kommt mir vor wie ein verkleideter Brahms.‹«

*

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG Nr. 27—30 (22., 29. November, 6., 13. Dezember 1924, Zürich). — »Saint Saens und Anton Rubinstein« aus den Erinnerungen von Saint-Saens. — »Das Problem der Tonartencharakteristik« von *Max Unger*. — »Parallelen zu den Leonoren-Ouvertüren« von *Eduard Fueter*. — »Der neue Weg in der Stimmbildung« von *Heinrich Pestalozzi*.

LA REVUE MUSICALE VI/2 (Dezember 1924, Paris). — Nach einem kurzen, aber innigen »Abschied an Gabriel Fauré« von *Paul Dukas* würdigt *Georges Auric* den jüngstverstorbenen Meister als Komponisten. — »Stendhals Gedanken über die Musik« von *Lionel de la Laurencie*. Eine Ehrenrettung des berühmten Romanschriftstellers, der von der zünftigen Musikkritik mit seinen Werken über Rossini, Mozart u. a. nicht ernst genommen wird. — »Nach Mussorgskij nun auch Borodin« von *M. D. Calvocoressi*. Durch Constant Lambert, einen Schüler des Royal College of Music, darauf aufmerksam gemacht, daß Borodins 1. Sinfonie im Klavierauszug von Rimskij-Korssakoff und Glasunoff starke Verschiedenheiten vom Orginal ergaben, prüfte Verfasser dies nach und stellte ungeheuerliche Abweichungen fest. Ebenso wie die Originalausgabe des »Boris Godunoff« bisher unbekannt war, ist auch die authentische Fassung der Borodinschen Sinfonie nicht zugänglich. — »Schumanns Romantik« von *Victor Basch*. Untersuchung über die Romantik Schumanns im Gegensatz zu der seiner Vorläufer und Zeitgenossen. — »Serge Ljapunoff« von *Boris v. Schloezer* (s. »Die Musik« XVII/4).

THE MUSICAL TIMES Nr. 982 (Dezember 1924, London). — »Die Kunst zum Gesang zu begleiten« von *Hubert J. Foß*. — »Vierhändige Abenteuer« von *Feste*. Über die Probleme der Transkription moderner Orchesterwerke im vierhändigen Klaviersatz. — »Dirigenten und Dirigieren« von *William Wallace* (Fortsetzung). — »Neues Licht auf späte Tudor-Komponisten (Robert Parsons, geb. etwa 1535) von *Grattan Flood*. — »Der verbesserte Borodin« von *M. D. Calvocoressi* (s. oben »La revue musicale«). — »Debussy und andere über Sullivan« von *Andrew de Ternant*.

THE CHESTERIAN VI/43 (Dezember 1924, London). — »Gabriel Fauré« von *Florent Schmitt*. — »Das Problem Gustav Mahler« von *L. Dunton Green*. — »Was ist musikalische Erregung?« von *R. W. S. Mende*.

THE SACKBUT V/5 (Dezember 1924, London). — »Erste Gedanken über Musikgenuß durch Radio« von *Ursula Greville*. — »Über Wert und Art von Arthur Bliß« von *Edwin Evans*. — »Das englische Lied einst und jetzt« von *Harald E. Watts*. — »Der Einfluß der Musik auf Charakter und Moral« von *Cyrill Scott* (Fortsetzung).

MUSICA D'OGGI VI/11 (November 1924, Mailand). — »Gaspare Spontini« von *Vito Fedeli*.— »Gedanken eines Theaterkapellmeisters über die Taschenpartituren der Verdischen Opern (Ricordi)« von *H. H. Wetzler*. — »Gibt es den Lehrer des Gesanges?« von *Aldo Cantarini*.

IL PIANOFORTE V/12 (Dezember 1924, Turin). — »Junge italienische Musiker (Labroca, Massarani, Rieti)« von *Gastane Rossi-Doria*. — »Das musikalische Empfindungsvermögen bei Dichtern, Schriftstellern und Philosophen« von *Raffaello de Rensis*. — »Probleme der modernen Musik« von *Egon Wellesz* (Fortsetzung). — »Gabriel Fauré« von *Alfredo Casella*.

Ernst Viebig

MUSIK Heft 6—8 (Juni-August 1924, Kopenhagen) — »Sveinbjörn Sveinbjörnsson« von *SigfúsEinarsson.* Über den Senator isländischer Tondichter (geb. 1847). — Lebenserinnerungen von *Sveinbjörn Sveinbjörnsson.* — »Die Musikumwälzung um das Jahr 1600« von *Knud Jeppesen.* Konkurrenzvorlesung um die Professur für Musikgeschichte an der Kopenhagener Universität. — »Norwegische Musikologie« von *Kai Kroman.* Referat über »Skalastudier« von Erik Eggen. Referent erkennt das Phänomen der Dreivierteltonschritte in altnordischer Volksmusik an, bringt aber neue Erklärungen. — »Arrigo Boitos nachgelassene Oper ›Nero‹« von *Guido M. Gatti.* — »Die Jugend in französischer Musik, V. D. E. Inghelbrecht«, von *Edmond Epardaud.* — »Skaldendichtung und Heldenverse« von *Erik Eggen.* Ein interessanter Beitrag über die Entstehung und Entwicklung altnordischer Tanzlieder und ihrer Melodien. — »Um Igor Strawinskij« von *William Behrend.* Interview mit Strawinskij.

MUSIKBLADET OG SANGERPOSTEN Nr. 22—23 (25. November, 10. Dezember 1924, Oslo-Kristiania). — Gerhard Schjelderup 65 Jahre. — »Moderne Orgeltechnik« von *Emanuel Gatscher.* — »Giacomo Puccini«. — »Anton Bruckner 1824—1924« von *M. Moaritz Ulvestad.* — (Weihnachtsnummer 1924, Oslo). — »Björn Björnson (Leiter des Nationaltheaters in Oslo) über das Nationaltheater und die Oper«, ein Interview von *Rosenkrantz Johnsen.* — »Etwas über unsere Musikschulen« von *Peter Lindemann* (Konservatoriumsdirektor in Oslo). — »Eine Umfrage über das Musikleben in unseren drei größten Städten«. Die prominenten Kritiker der Tagespresse geben eine kurze Darstellung der Lage. Aus der Fülle des Materials sei nur einiges herausgegriffen. Oslo: *Hjalmar Borgström* beklagt, daß die einheimischen Künstler trotz des großen Konzertbetriebs nicht gebührend zur Geltung kommen. *Trygve Torjussen* schreibt kurz: »Zu viel Musizieren, zu wenig Musik«. Die Verfasser, unter denen sich noch *Jens Arbo, Per Reidarson, Ulrik Mörk, M. M. Ulvestad, Reidar Mjöen* und *Arne van Erpekum-Sem* befinden, sind fast alle der Meinung, daß das Konzertleben und »das Interesse und Verständnis für die sinfonische Musik« sich stark entwickelt hätten. Über *Bergen* haben sich aus ungenannten Gründen nur *Andreas Paulson* und *Dr. Bechholm* äußern wollen. Die 160 Jahre alte Musikgesellschaft »Harmonien« mit ihrem Orchester ist dort die Hauptträgerin des Musiklebens. Als führende Musikpersönlichkeiten sind Harald Heide und Sverre Jordan genannt. Über *Trondhjem* äußern sich *Sigurd Udby, E. Gulbranson, J. Lankelinsky, E. Wisth, O. R. Müller.* Ein ständiges Orchester hat sich dort nicht halten können, während die Chor- und Oratorienvereine sehr auf der Höhe sein sollen. — »Die Wettspiele« von *Dr. O. M. Sandvik.* Der im Sommer 1923 gegründete »Landesverband für Spielmänner«, der sich der Pflege der Volksmusik nationaler Instrumente, die zum Teil mehrstimmig gespielt werden, widmet, hielt unter Beteiligung einer größeren Anzahl »Spielmänner« im Alter von 17 bis 80 Jahren sein erstes Wettspielfest ab. — »Oper im Nationaltheater durch 25 Jahre« von *Jens Arbo.* — »Gunnar Graarud« von *Alf Due.* Verfasser erwähnt die Gastfreiheit, die Deutschland den »nordgermanischen Verwandten« zeigt und bemerkt weiter: »Deutschland nimmt natürlich bei Engagements am meisten Rücksicht auf seine eigenen Söhne, aber hat doch auch einen offenen Blick für die Eigenart der Ausländer«. Drei norwegische Tenöre sind jetzt in führenden deutschen Stellungen tätig: Östvig an der Wiener Staatsoper, Talén an der Berliner Staatsoper und Graarud an der Berliner Volksoper. Der Entwicklungsgang Graaruds, erst zum Diplomingenieur an der Karlsruher Hochschule ausgebildet, wird geschildert.

Jón Leifs

K R I T I K

BÜCHER

PAUL BEKKER: *Von den Naturreichen des Klanges.* Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Die Keimzelle zu dieser gewichtigen Schrift ruht im voraufgegangenen Wagner-Werk des gleichen Verfassers, ruht im Satze vom phänomenologischen Sein des Klanges, der sich (nach Bekker) der romantischen Klangbedeutung als symbolischer Unterlage entgegenstellt. Der Klang, als Phänomen erfaßt, d. h.: in sich selber wesend, Grundtendenz und schöpferischer Auftrieb zeitgenössischer, wieder absolut sein wollender Musik, dient Bekker zum Aufrollen augenblicklich produktiver Voraussetzung und Gesinnung und ballt sich in seiner Broschüre zu einem Katechismus lapidarer Gesetze zusammen, in denen er, aus dem musikalischen Gestaltungswillen des unmittelbar Heutigen ableitend, eine Ästhetik auf phänomenologischer Grundlage des Klanges aufbaut. Die knappe Diktion macht das hier zu Kündende nur eindringlicher und unverrückbarer, der Gefahr unübersichtlicher Gedrängtheit ist durch die klare, das Plastische erfühlende Blickweite des Autors glücklich entgegengewirkt. Ehe der kühn-mutige Inhalt der Schrift schärfer analysiert wird, sei eine mir nicht unwesentliche Bemerkung eingeschaltet. Bekker formuliert den Begriff des Klanges ausschließlich als Phänomen. Er verweist somit auf ein dem Klange innewohnendes eigenlebiges Geschehen, losgelöst von allegorischer Hintergründigkeit. Der Klang stehe für sich selber, alle reinen Musikformen seien absolute Bildungen aus dieser unveräußerlichen Klangwurzel heraus, seien Erfüllungen von Gesetzlichkeiten, Stilisationen der nur dem Klang verhafteten immanenten Kraft, die zu prägen die einzige Aufgabe des Musikers erheische. Dieser grundsätzlichen Einstellung Bekkers kann man ohne weiteres beipflichten, um so mehr, als alle ursprüngliche Musik freiwebendes Klangspiel bedeutet und der Sinn der heutigen im Wiederheraufbeschwören des reinen Klangspieles beruht, der nur möglich wurde durch das Hinabtauchen und Zurückkehren zu den Klangphänomenen an sich. Bekker wendet sich deshalb folgerichtig gegen die Ausdrucksbeschwerung des Klanges durch eine persönlich-zufällige und gefühlige Reflexion, wie es die Romantiker unternahmen, deren Klanggefüge nicht aus sich selber aufwuchs, sondern unter einer allegorischen, außermusikalischen Weltanschauung zu tönender Illustration verflachte. Die Romantiker setzten an Stelle des Symboles (in der Musik ein aus Klängen aufgerichtetes Sinnbild, klanggewordenes Formerlebnis) die tönende, gegen ein Außermusikalisches gerichtete allegorische Geste. So enthält meiner Ansicht nach die unbelastete Musik an sich durchaus ein Symbol, das nichts anderes umgreift als die formerische Ordnung der Klangphänomene, die durch die Klangauswahl des betreffenden Schöpfers bestimmt wird. Denn schon die »Motivierung« des Klangphänomens, die Darstellung des Klanges, durch den profilprägenden Rhythmus zu melodischem Kontur verschärft und zu harmonischer Spannung geballt, diese Motivierung zum Motiv ist ohne Zweifel ein formerischer, d. h. symbolträchtiger Akt. Diese Fragestellung schien mir notwendig und wurde durch die äußerst fesselnde Schrift Bekkers erzeugt.

Von der ursächlichen Klangkraft ausgehend, die Bekker in ein vokales und instrumentales, in ein organisch- und in ein mechanischgebundenes Phänomen zerlegt, treibt seine Schaufähigkeit aufwärts aus wissenschaftlicher Analysis zur Synthese der Stilgattungen selber, inwieweit sie die Klangphänomenik nutzen, inwieweit sie sich von dieser Gestaltungsbasis entfernen und das klangliche Primat, das »statische Element der Harmonie« durch »espressive Dynamik« zerlösen (Romantik). Der Klang wird von Bekker in seine beiden Elemente, in die physiologische Klangmonade (vokales, zeitlich gerichtetes Phänomen) und in die physikalische Klangsynthese (instrumentales, räumlich gerichtetes Phänomen) geteilt. Aus ihnen beiden leitet Bekker die »Voraussetzungen zur Stilisierung« ab, die er als Zeitempfindungseinheit (wiederum in ein Zweifaches von Sangbarkeit [klangliche Ordnung der Monaden] und Metrik [zeitliche Ordnung der Monaden] gespalten) und als Raumempfindungseinheit, als harmonischen Zusammenklangskomplex, aufspürt. So ergibt sich für die räumliche Harmonie ihre »gewichtsausgleichende Statik«, und für die zeitliche Verbindung statischer Harmoniefolgen der dynamische Impuls als »Kraft der Bewegung im Raum«. Die »Normen der Stilisierung« zeigt Bekker in einem Zweifachen von Zeit- und Raumempfindungsnorm. Logische Entwicklung und präzise Treffsicherheit walten hier überwältigend.

Unter die erste Rubrik fällt die »Tonart« selber, unter die zweite Rubrik, von der »gravitierenden, räumlich orientierten Kraft« der Harmonie gestützt, die »Tonleiter«. Indem Bekker die Tonleiter als »Leiter«, d. h. als »stufenweise gestaffelte räumliche Anstiegsbewegung vom Fundamentalton zu den konsonierenden Obertönen«, also nicht als »zeitlich gereihte monadische Tonarten« anerkennt, dürfte er eine der epochalsten, heute noch nicht abschätzbaren Entdeckungen gemacht haben. Die »dynamischen Normen«, als abgesprengte Unterabteilung der »Raumempfindungsnormen«, gruppiert Bekker zu einem Vierfachen von melodischer, rhythmischer, gradativer Tonstärken- und koloristischer Tonfarbenbewegung. Melodische Bewegung ist für Bekker Obertonerscheinung als geheime Baßausstrahlung, rhythmische Hebung und Senkung, räumliche Schreitbewegung statischer Harmonieeinheiten, gradative Bewegung, rhythmische Akzentuierung und koloristische Bewegung, verschärfte Akzentuierung der vorigen zum Komplex zusammengeschweißten Bewegungen. Soweit der grandiose, erschöpfende Aufriß, der noch einmal zusammengefaßt wird im Rückblick auf den Ausgangspunkt vokal empfundener Formen als zeitliches und instrumental empfundener Formen als räumliches Ergebnis. Nachdem dieser neugezogene Kreis geschlossen wurde, werden innerhalb seines Umfanges die einzelnen Merkmale verschiedener Stilgattungen fixiert. Ich greife Bekkers Beschreibung der Bachschen Psyche als besonders nachhaltig heraus. Bekker erkennt als Grundzug Bachs die statische Harmonie an und dessen kontrapunktisches Frakturbild als sekundäres, »statisch-dynamisches Gestaltungsmittel« harmonischer Komplexe. Daraus folgert er großartig, daß Bach »durch die statisch-dynamische Umdeutung der vokalen Polyphonie zur instrumentalen Harmonie die Wandlung der klanglichen Zeit- zur Raumempfindung endgültig vollzogen habe«.

Der zweite Teil der Schrift handelt vorzüglich von der »Metamorphose der Empfindungen«, von der Relativität der Darstellung musikalischer Werke, von der dehnbaren Uneindeutigkeit des rational bestimmten Notenbildes, bis die ursprüngliche Empfindung, aus der das Werk sich kristallisierte, durch neu eingeschobene Intervallreihen des zeitlichen Ablaufes überdröhnt, als solche verblassen und ihr rational bestimmtes Notenbild zum spröden »Denkmal« erstarren muß. Es würde zu weit führen, diese höchst fruchtbaren Kapitel weiter auszulegen. Die Schrift Bekkers repräsentiert einen einsam ragenden Markstein, scharf gemeißelt, an dem kein heutiger Musiker vorübergehen kann und darf!

Frank Wohlfahrt

HERMANN KRETZSCHMAR: *Bach-Kolleg. Vorlesungen, gehalten an der Universität Berlin.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1922.

Die letzte Buchgabe des heimgegangenen Altmeisters darf mit großem Dank willkommen geheißen werden, übermittelt sie doch (fast genau im gleichen Umfang wie vormals seine treffliche Händel-Studie) eine Fülle von Bach-Kenntnissen, die man sonst nirgendwo aufgezeichnet findet, so daß die 90 Druckseiten als ausgezeichnete Ergänzung zu Spittas klassischem Werk angesprochen werden müssen. Kretzschmar beschränkt sich zwar fast nur auf das Biographische, weiß aber eine Menge geistvoller Ausblicke auch auf die seit Spitta in den Denkmälern neugedruckten Vorgänger und Zeitgenossen einzuflechten, die ebenso von des Verfassers überragenden Kenntnissen wie von der bei ihm ganz einzigen Fähigkeit Kunde geben, mit scheinbar leichtester Hand, im behutsamen Plauderstil des Essays an die großen Probleme seines Fachs zu rühren und für das seiner zusammenschauenden Phantasie Vorschwebende gefällige Formeln zu finden. Merkt man auch stellenweise noch die frühere Entstehungszeit des Manuskripts (der Spielmann Hans Bach z. B. spukt noch trotz Wolfheims Forschungen unter Bachs direkten Ahnen), so ist doch auch die neuere Literatur der Bach-Jahrbücher im allgemeinen erfreulich berücksichtigt worden, und die Vorliebe für kulturgeschichtliche Zusammenhänge ermöglicht es dem Meister, gerade in vielen Fällen, wo Spitta nur Mutmaßungen zu biographischen Motiven äußern konnte, auch auf andere überraschende Möglichkeiten hinzuweisen. Ob Kretzschmar Pachelbels Choralvorspiele als Fugenabart deutet oder bei Bach noch die Scheidtsche Form des Orgelchorals nachweist und die verschiedenen Typen aus den wechselnden liturgischen Verwendungen ableitet; ob er bei Buxtehude die Kraftquellen des nachmünsterschen Norddeutschland aufzeigt oder den Rangstreitigkeiten zwischen Kantoren und Organisten nachgeht, von Orgelglockenspielen oder der musikalischen Pietätlosigkeit des 18. Jahrhunderts erzählt, die Wichtigkeit der Inventionen für die Ent-

stehung der thematischen Arbeit anregend erörtert oder von den ersten Nöten der alten Bach-Gesellschaft berichtet, auf leider nur sechs Seiten Bachs Leipziger Kämpfe schildert und trotzdem die Schaffensglückseligkeit des Gewaltigen wenigstens bis um 1735 hervorhebt — immer wieder sitzt man aufmerksam wie in vergangener Zeit zu unseres Nestors Füßen und lernt. Ein paar kleine Versehen seien noch für die gewiß bald zu erwartende Neuauflage notiert: das von Reinken variierte Lied heißt nicht die »Negerin«, sondern die »Mayerin«. Der Arnstädter Johann Christof Bach, Zwillingsbruder des Ambrosius, muß von dem Eisenacher Johann Christof, dem genialischen Bruder des Johann Michael, getrennt werden. Daß Bach aus Thüringen erst nach Lüneburg kommen mußte, um Werke von Schütz und Hammerschmidt kennenzulernen, ist höchst unwahrscheinlich. Unter Bachs Bildnissen hat das Volbachsche noch keine Besprechung gefunden, obwohl es doch wohl das Bachischste ist. Selles deutsche Generalbaßlieder stehen nicht in seiner Monophonia latina von 1633, sondern in den Monophonetica von 1636 und (mit Instrument) in seinen Deliciae von 1634, wie man ja auch in Kretzschmars eigener Geschichte des Liedes findet. Endlich sind unter den frühdeutschen Opern doch wohl eine ganze Reihe nicht völlig durchkomponiert worden, sondern ähnlich wie das spätere Singspiel auch nur mit gesprochenem Dialog versehen zu finden. — Mit innigem Bedauern wird man bei dieser Gelegenheit inne, daß der so lange ersehnte Schlußband der Kretzschmarschen Liedgeschichte nun nicht mehr zu erwarten ist. Das Ableben des Meisters gemahnt an das Schicksal so mancher unserer Größten: gerade, weil ihr Lebenswerk so mächtig war, mußte es Bruchstück bleiben.

Hans Joachim Moser

ADOLF WEISSMANN: »*Die Musik der Sinne.*« Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Drei ältere Bücher: »*Der Virtuose*«, »*Die Primadonna*«, »*Der klingende Garten*« hat Weißmann hier, durchaus mit Recht, in einer leichten Überarbeitung zu *einem* Buch zusammengefaßt. Sie gehören zusammen, weil sie alle drei aus derselben Sphäre der Kunstanschauung und Kunstempfindung stammen. Hier wird das Recht der Kunst auf Sinnlichkeit verteidigt, die tausend unlöslichen Fäden werden aufgewiesen, mit denen Kunst an das Triebleben gebunden ist, das Spielerische, Gefällige, Verführerische, Berauschende der Kunst wird auf seine Quelle, die Sinnlichkeit, zurückverfolgt. So ergibt sich eine überaus unterhaltsame, geistvoll geprägte, kenntnisreich zusammengestellte Naturgeschichte der neueren Musik, von den ersten Anfängen des Virtuosentums in Italien bis zur Gegenwart. Mit Grazie, im leichten Plauderton des kultivierten Weltmannes werden die einzelnen Kapitel dieses Jahrmarkts der Eitelkeiten dem Leser erzählt, buntschillernd und faszinierend reiht sich Bild an Bild, der tiefere Sinn dieses genußfreudigen, beweglichen Treibens wird nicht doktrinär herausgearbeitet, sondern schwebt sozusagen über dem Ganzen, dem feinfühligen und verständnisvollen Leser unschwer faßbar. Der dionysischen Kunst singt Weißmann hier ein hohes Lied, in solchen Tönen, wie sie dieser Kunst gebühren, und so hat sein durchaus erlebtes und durchfühltes Buch auch einen gewissen dionysischen Klang, leuchtende Farben, beschwingte und hinreißende Rhythmen. Es ladet zum Genießen ein und wird unter den Feinschmeckern der musikalischen Kunst in seiner neuen Fassung zweifellos viele neue Freunde sich erwerben. Den Kennern braucht man es kaum noch zu empfehlen, hat man doch die drei kleineren Schriften, aus denen es sich zusammensetzt, seit Jahren schon gekannt und hoch geschätzt. Ist es nötig, die Leser darauf hinzuweisen, daß die »Musik der Sinne« nur ein Teil der großen Kunst ist, und wohl nicht einmal der stärkste und dauerhafteste? Muß man daran erinnern, daß der Sinnlichkeit Geist und Seele, Willenskraft, Charakter und Verantwortungsgefühl gegenüberstehen, daß die wahrhaft große und dauernde Kunst Sinnlichkeit nur in geläutertster Reinheit als eine von mehreren treibenden Kräften gebrauchen kann? Es wäre gut gewesen, wenn diese Grenzen der Sinnlichkeit im Kunstwerk ein wenig heller beleuchtet wären, damit nicht den minder Kundigen die Möglichkeit einer falschen Perspektive sich eröffne.

Hugo Leichtentritt

ERNST BÜCKEN: *München als Musikstadt.* (Die Musik. Bd. 7/8.) Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1923.

Ein heikles Unterfangen, die Musikgeschichte einer Stadt zu schreiben, deren verpaßte Gelegenheiten — siehe Mozart, Strauß, Wagner und Pfitzner — in aller Munde sind und die auch in jüngster Zeit sich seltsam gegen das Neue sperrt! Aber Bücken tritt an seine Auf-

gabe mit Takt und gründlichem Forschersinn heran, und so gelingt es ihm, in knappen und doch das Wesentliche festhaltenden Zügen ein ziemlich getreues Bild der Musikstadt zu entwerfen. Er erkennt ihren Mangel an Bodenständigkeit und führt uns von Senfl und Lasso über Kerll, Steffani, Abaco und eine Menge kleinerer Geister rasch ins Zeitalter der Mannheimer, Glucks und Mozarts. Der kosmopolitische Zug der Münchener Kunst tritt dabei gebührend hervor, und die Kämpfe für und wider eine *deutsche* Oper (um 1800) werden genügend beleuchtet. Erst mit Franz Lachners Berufung hebt sich das im ersten Viertel des neuen Jahrhunderts gänzlich verwässerte und verwelschte Niveau der Musikstadt, die dann als Geburtsstätte von »Tristan und Isolde« und »Meistersinger« den Sieg der deutschen Musik in Europa entscheidet, wenn sie sich auch Wagners Reformen versagt. Bücken hat das Schwergewicht seiner Darstellung ins 19. Jahrhundert verlegt, und hier wäre eine straffere Gliederung des Stoffes — Überschriften fehlen ganz — und vor allem *Auswahl* statt ermüdender lexikalischer Vollständigkeit am Platze gewesen. Wer den Mut hat, sich durch einen Wust von Namen und Daten hindurchzuwinden, erhält Aufschlüsse über die Reihe der Operndirigenten von Bülow bis Knappertsbusch, über die Kirchenmusik von Ett und Aiblinger bis Rheinberger, über den Konzert- und Opernbetrieb, die Festspiele und Theater, über die »Münchener« Komponisten diesseits und jenseits von Thuille und über die Musiklehrer und Musikwissenschaftler der Stadt. Ein sorgfältiges Literaturverzeichnis und Register erhöht den Wert des handlichen, schön ausgestatteten Bändchens. Schade, daß ein Aufsatz von Alfred Einstein (»Jungmünchener Tonsetzer«, Auftakt III, 5 bis 6), der der Persönlichkeiten schärfer profiliert, nicht mehr berücksichtigt werden konnte. *Erwin Kroll*

THEO SCHÄFER: *Also sprach Richard Strauß zu mir.* Verlag: Fr. W. Ruhfus, Dortmund.

Ein kenntnisreich und lebendig anregend geschriebenes Büchlein zur Einführung in die Werke des Komponisten von »Also sprach Zarathustra«. Der Verfasser verwendet sehr geschickt den erlaubten und in der Vorrede eingestanden schriftstellerischen Trick, als schreibe er über die meisten Werke unter dem frischen Eindruck der Aufführung als einer Neuigkeit. *Max Steinitzer*

MUSIKALIEN

DAS KUNSTLIED. *Eine Sammlung von Liedern unserer Meister zur Laute gesetzt von Hans Schmid-Kayser.* Fünftes und sechstes Heft.

SCHLAF, KINDLEIN, SCHLAF! *Eine Sammlung von Wiegenliedern für Laute gesetzt von Hans Schmid-Kayser.* Beides im Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Hand in Hand mit den Bestrebungen zugunsten einer Neubelebung des Volksgesangs geht neuerdings die zunehmende Verbreitung der Zupfinstrumente, unter denen die *Laute*, als das edelste der Gattung, so recht geeignet ist, sich in der häuslichen Musikpflege wieder einzubürgern. Wie die Not noch immer die beste Lehrmeisterin ist, so war auch hier der katastrophale Niedergang aus üppigem Überfluß zu bescheidener Einschränkung mitbestimmend. Die Universalherrschaft des Klaviers als »Hausinstrument« — nachgerade zur allgemeinen Haus*plage* geworden — hat unter dem Drucke wirtschaftlicher Not starke Einbuße erlitten, und so konnte es nicht ausbleiben, daß man weniger kostspieligem musikalischen Hausrat ein erneutes Interesse zuwendete und altbewährten Instrumenten wieder ein Heimrecht einräumte. Und alles ist freudig zu begrüßen, was diese Bewegung zu fördern vermag; denn sie kommt in erster Linie der volkstümlichen Gesangspflege, dem besten Ausgangspunkt und der gesundesten Grundlage allgemeiner musikalischer Kultur zugute. Diesen Boden fruchtbringend zu kultivieren, ihm neue Nahrung zuzuführen und ihn von dem üppig wuchernden Unkraut der Schundmusik säubern zu helfen, hat sich der Herausgeber obiger Sammlungen zu einer Lebensaufgabe gemacht. Durch wertvolle gesangspädagogische Schriften (unter anderem eine ausgezeichnete »*Schule des Kunstgesangs*« sowie durch eine umfangreiche »*Schule des Lautenspiels*«) hat sich *Schmid-Kayser* als ganz besonders berufen zu solcher Kulturarbeit gezeigt. Dem Bedürfnis nach gediegenem musikalischem Bildungs- und Unterhaltungsstoff hat er mit seinen Bearbeitungen in glücklichster Weise Rechnung getragen. Er verstand es, die von ihm gewählten Lieder unserer Meister in das der Lautenbegleitung entsprechende bescheidenere Gewand einzukleiden, ohne ihren Kunstwert zu beeinträchtigen, so daß man sie in musikalischen Kreisen auch in dieser Gestalt als liebe vertraute Hausfreunde begrüßen und schätzen wird. Den

Weber- und *Haydn-*Heften sind bereits solche mit Liedern von *Beethoven, Chopin* und *Mozart* voraufgegangen, die in ihrer Bearbeitung alle die gleichen Vorzüge künstlerischen Feingefühls aufweisen, ohne je dem Original Gewalt anzutun. So recht an ihrem Platze erscheint die Lautenbegleitung bei den *Wiegenliedern.* Diese Sammlung enthält neben den alten Lieblingen eine ganze Reihe reizender neuer Lieder. *Karl Zuschneid*

SIEGFRIED OCHS: *Deutsche Volkslieder für gemischten Chor gesetzt.* Heft 1—4. *Volkstümliche Lieder aus vier Jahrhunderten für drei Frauenstimmen (Soli oder Chor) gesetzt.* Heft 1—2. *Der 128. Psalm, Trauungsgesang für gemischten Chor und Orgel oder Klavier.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Die Volksliedbearbeitungen von Ochs haben sich seit ihrem Erscheinen ihren Platz erobert. Daß sie zum Besten ihrer Art gehören, verdanken sie nicht nur dem meisterhaften Satz und der ebensolchen Stimmbehandlung; es ist das geradezu geniale Erfassen des Geistes, der in ihnen textlich und musikalisch ruht, und der durch die Bearbeitung so zutage kommt, daß man sich sagen muß: »So und nicht anders muß der Charakter des Liedes in Erscheinung treten.« Auch die Originalkomposition, der Psalm, enthält tief empfundene Musik. *Emil Thilo*

JOSEPH HAAS: *Eine deutsche Singmesse für Sopran, Alt, Tenor und Baß* (a cappella) op. 60. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Das Werk besteht aus sieben nicht sehr umfangreichen aufeinanderfolgenden Stücken zu ziemlich unbedeutenden und wenig Anregung enthaltenden Worten des Angelus Silesius. Die Komposition hat Stil, wie es von diesem namhaften Autor nicht anders zu erwarten ist. Aber es ist eine, man kann sagen, unruhige Stricheltechnik. Von einer breiteren Flächentechnik, die der Musik etwas Erhabenes verleihen würde, ist nichts zu spüren. Für eine geübte Körperschaft sind die Stücke mit nicht zu großer Mühe zu bewältigen. *Emil Thilo*

PERLEN ALTER TONKUNST. *Eine Auslese der schönsten Volkslieder und Kunstgesänge des a cappella-Stils aus dem 13. bis 19. Jahrhundert für drei- bis vierstimmigen Frauenchor.* Bearbeitet von *Theodor Otto.* Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Hier liegt nur das 7. Heft der Sammlung zur Besprechung vor, aus dessen Inhalt sich unschwer auf die satztechnische Gewandtheit und musikalische Feinfühligkeit des Bearbeiters schließen läßt. Jedenfalls handelt es sich hier um die willkommene Bereicherung eines sehr erfrischungsbedürftigen Zweiges der Chorliteratur. *Karl Zuschneid*

JULIUS RÖNTGEN: *op. 76 Trio für Violine, Bratsche und Violoncell.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Erfindung in dem hübsch gearbeiteten ersten Satze ist nicht gerade sehr üppig, doch klingt er wenigstens gut und spielt sich auch angenehm. Das Un poco Andante ist melodisch vornehm gehalten, wirkt aber etwas eintönig. Ganz reizend ist der dritte Satz, der in der Form einer alten Bourrée sich zeigt und auf einer altholländischen Melodie beruht. Sehr anziehend und auch frisch in der Erfindung ist der Schlußsatz, der feingearbeitete Variationen über ein Bachsches Passepied bringt und in einer Fuge gipfelt. Für den Hausgebrauch ist dieses Trio eine willkommene Gabe. *Wilhelm Altmann*

TOR AULIN: *op 12 Sonate für Violine und Klavier.* Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig.

Über 10 Jahre ruht dieser schwedische Geiger und Tonsetzer, dessen zweites und drittes Violinkonzert besonders Anklang gefunden haben, schon im Grabe, und nun erst wird diese Sonate veröffentlicht, die mir noch wertvoller als jene beiden Konzerte zu sein scheint. Sie trägt durchaus nordischen Charakter in der Empfindungswelt und in der Harmonik, ist großzügig angelegt. Wie eine Ballade erscheint der erste Satz, der dramatisch wirkt. In dem langsamen Satz ist namentlich der bewegtere Mittelteil sehr anziehend. Frohsinn und Humor, aber auch sehnsuchtsvolles Empfinden ist dem im allgemeinen sehr feurigen Schlußsatz nachzurühmen. Das Werk stellt dankbare, aber keineswegs leichte Aufgaben; vor allem verlangt es einen trefflichen Klavierspieler.
Wilhelm Altmann

PAUL GRAENER: *op. 64 Suite für Violine und Klavier.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Daß man auch heute noch unter Anlehnung an die Form der alten Suite wirkliche Kabinettstücke schaffen kann, die dem modernen Empfinden gerecht werden, beweist dieses Werk, an dem ich nur auszusetzen habe, daß seine fünf Sätze gar zu knapp gehalten sind.

Dies gilt namentlich von dem Präludium und der an die alte Giga anknüpfenden Schlußfuge. Besonders reizvoll ist das zweite Sätzchen, eine Art Gavotte mit Musette. Eigenartig ist Nr. 3, in der offenbar die alte Courante wieder aufleben soll, während sich das Adagio einer Sizilienne nähert. Für den Hausgebrauch ist dieses keineswegs unnötig schwierig gehaltene, harmonisch öfters eigenartige Werk ebenso zu empfehlen wie für den Konzertgebrauch.

Wilhelm Altmann

CARL HILLMANN: *op. 57 Sonate pathétique p. Violon avec accompagnement de Piano.* Verlag: Johann André, Offenbach.

Alle Hochachtung vor diesem gehaltvollen Werk, dessen Titel irreführend ist, da beide Instrumente durchaus gleichberechtigt darin sind. Sie erfordern geübte Spieler, die auch vor kühnen Harmonien nicht zurückschrecken. Selbständigkeit der Gedanken ist dieser ein Scherzo entbehrenden Sonate nachzurühmen. Mir hat es namentlich der langsame Satz angetan. Großzügig sind die Ecksätze.

Wilhelm Altmann

ERNST KŘENEK: *Drittes Streichquartett op. 20.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Immer wieder fällt die maßlose Überschätzung dieses jungen Musikers auf, wenn man ein Werk von ihm genauer unter die Lupe nimmt. Zweifellos: Begabung ist da, sogar eine starke und musikantische. Aber was daraus geworden, besser »gemacht« ist, das ist nichts weniger als erfreulich: Prinzipienreiterei, »Entseelung« der Musik, zerrissene Phrase, Ersticken des Gefühls. Wenn Křenek dann wirklich einmal loskommt von den selbst auferlegten Fesseln, schreibt er frisch-fröhlich darauf los und man hat Freude am Temperament, Achtung vor dem Können. Aber das ist selten. Denn die um ihn haben ihn zum Führer gemacht, die um ihn, denen die schöpferisch-potente Unbekümmertheit ein Greuel ist, weil sie in ihrer zerebralen Akrobatik ihr Letztes an Leidenschaft, an musikantischer Ursprünglichkeit weggeworfen oder es nie besessen haben. Und diese Führerschaft hat Křenek verdorben. Die Clique hat ihn ausgesogen. Die Claque ihm die Selbstbesinnung geraubt. Vielleicht aber leuchtet auch ihm einmal am fernen Horizont ein Licht vom Wesen der Musik, daß er sich in die Wüste zurückzieht und Buße tut. Den ersten Schritt tat er zum neuen Leben, als er Berlin verließ. Wir warten auf das Resultat. Die Widmung des Quartetts an Paul Hindemith ist grotesk. Was hat dieser unliterarischste aller modernen Musiker mit diesem Experiment zu tun? Nur um so schärfer spürt man die Leere, die peinliche Länge, die grauenhafte Verödung, wenn man dabei an Hindemiths Frische und Kraft denkt. Es ist so schön, einen Einfall zu haben und einen zu erleben. Bei Křenek setzt er an, wird als »zu musikalisch« verworfen und ersetzt, entweder durch sich unheimlich aufplusternden Krach oder durch wesenlose Floskelarbeit. Schade um einen, der hätte ein »Kerl« werden können. Hoffen wir, daß er kein Opfer unserer Zeit bleibt, daß er sie einmal besiegt, wie er ihr heute unterlegen ist.

Bruno Stürmer

PANTSCHO WLADIGEROFF: *Drei Klavierstücke op. 15.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Nichts ist erfreulicher für den Referenten, als über gute Musik schreiben zu können. Den Reigen beginnen drei Stücke obigen Verfassers, genannt: Prélude, Herbstelegie und Humoreske. Sie sind (mit Ausnahme der etwas vielleicht zu leicht geratenen, aber sehr wirkungsvollen Humoreske) rassig, echt slawisch. Sie haben die von Tschaikowskij her in ihrer Reinkultur bekannte große pathetische Geste. Die Vorliebe dafür ist Geschmacksache. Wenn sie sich aber so echt und natürlich gebärdet wie hier, dann muß sie anerkannt werden. Am feinsten ist die Herbstelegie in ihrer ergreifenden Melancholie, die sich in der Durchführung zu pathetischer Leidenschaft emporschwingt.

E. J. Kerntler

I. DOBROWEN: *Quatre Etudes, Piano solo op. 8.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Etüden haben den Zweck, in möglichst wertvoller musikalischer Form eine seltenere und schwierige Übungsfigur auszubeuten. Dieser Aufgabe entsprechen obige vier Etüden, wovon die zweite auch harmonisch recht interessant ist, vollkommen. In der dritten kann der Verfasser sein pathetisches Slawentum und in der vierten seine Wahlverwandtschaft mit Chopin nicht leugnen, aber vielleicht wird diese eben deshalb am schnellsten ihren erfolgreichen Einzug in die Konzertsäle halten.

E. J. Kerntler

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Jeder Bericht über die Berliner Oper müßte mit der Feststellung beginnen, wieweit das Siechtum der Privatopern gediehen ist. Für heute ist eine Änderung nicht zu verzeichnen. Die beiden Opern in Charlottenburg spielen weiter: das Deutsche Opernhaus vor meist leeren Bänken, was unlogischerweise zu einer längeren Lebensdauer führt; die Große Volksoper vor weit gefüllteren Häusern, was zur Folge hat, daß sie demnächst der Operette das Feld räumen muß. Diese statistischen Tatsachen mögen hier verzeichnet sein.

Der Monat Dezember gehört zu jenen, die auch für die Oper einen Einschnitt in ihre Tätigkeit bedeuten. Deshalb war es wohl angebracht, Pfitzners »Rose vom Liebesgarten« zur verspäteten ersten Berliner Aufführung zu bringen. Diese Wohltat mußte notwendigerweise in das Gegenteil umschlagen. Der Palestrina-Komponist hat dieses Werk so vollkommen überholt, daß man es nur noch historisch werten kann. Daß Pfitzner selbst gegenüber seiner »Rose vom Liebesgarten« einen anderen Standpunkt einnimmt und bei diesem Anlaß seinen üblichen Kampf gegen die unverständigen Kritiker ausficht, bleibt unerheblich. Sein Werk ist ein schwacher Nachhall jener Romantik, die heute nicht leben noch sterben kann. Daß jemand, der hier ganz offenbar Schumann- und Wagner-Epigone zu gleicher Zeit ist und auf der Bühne Konzertmusik macht, an grundlegenden Schwächen leidet, wird auch durch die Kraftanstrengung des Palestrina nicht widerlegt. Alles was von Poesie in der »Rose vom Liebesgarten« steckt, bleibt auf der Bühne unerfüllt, auch wenn *Georg Széll* sich mit Liebe für sie einsetzt und *Fritz Soot* und *Violetta de Strozzi* ihr Bestes leisten.

Ein italienischer Boris erschien uns in *Pasquale Amato*. Selten wohl hat ein Sänger so hohe Schauspielkunst bewiesen wie dieser hier. Alle Kraßheit war vermieden, die Szene auf einen Gipfel geführt, das Italienische musterhaft deutlich deklamiert. Dies alles täuschte über ein stimmliches Manko hinweg. Man bediente sich dieses Künstlers auch, um Puccini in der Staatsoper zu feiern. Warum aber mit »Tosca«, die ihn auch von einer wenig vorteilhaften Seite zeigt? Eine Peter Cornelius-Feier war zunächst von Worten überschwemmt, vollzog sich aber dann glücklich mit der Aufführung des »Barbier von Bagdad«.

Der alte Adam wurde ausgegraben. »Si j'étais roi« unterhielt ein anspruchsloses Publikum des Deutschen Opernhauses. — Wir harren des zweiten Abschnittes der Spielzeit.

Adolf Weißmann

BARMEN-ELBERFELD: Wenn eine mittlere Bühne nach kaum vierwöchentlicher Spielzeit Schrekers anspruchsvollen »Schatzgräber« in einer recht guten Aufführung herausbringt, so offenbart sie damit ein beträchtliches Maß von Arbeitsfreudigkeit und Können. Bei den auf der Bühne gegebenen Unterschieden legt die szenische (Intendant *Paul Legband*) und musikalische (*Fritz Mechlenburg* und *Paul Pella*) Leitung mit Erfolg Wert auf ein möglichst hohes Gesamtniveau. Daß der Spielplan nicht im Üblichen stecken bleiben will, zeigt die Aufnahme von Lortzings »Die beiden Schützen« und Glucks »Iphigenie in Aulis«, die beide bei uns Kassenstücke sind! Für die letztere hatte Legband in einfachen, großen Linien und Farben einen würdigen Rahmen geschaffen und auch die Darstellung durch maßvolle Stilisierung dem erhabenen Grundton des Werkes angepaßt. Fritz Mechlenburg leistete für die feinfühlige, ungemein sorgfältige Wiedergabe der Partitur Gewähr. Als Geburtstagsfeier für Richard Strauß, dessen man sonst kaum gedachte, erschien die »Josephslegende« unter Mechlenburg und *Max Semmler* (als Gast); auch auf der Bühne standen die Gäste *Ami Schwaninger* und *Iril Gadeskow* im Vordergrund. Ihnen allen ist die vornehme Aufführung des Werkes zu danken.

Walter Seybold

BRAUNSCHWEIG: Die Berufung *Mikoreys* zum Leiter der Oper erweist sich immer deutlicher als glücklicher Griff, seine anregende Tätigkeit weckt Nacheiferung, wirkt befruchtend auf den verschiedensten Gebieten; der Spielplan gestaltet sich immer mannigfaltiger, die Vorstellungen zeigen persönliches, einheitliches Gepräge. Aus der langen Reihe erhob sich leuchtend »Figaros Hochzeit«, in der *A. Jellouschegg* als Titelheld das 25jährige Jubiläum seiner hiesigen Wirksamkeit feierte. Für *Klara Klezze*, die das Fach der ersten Altistin mit dem der hochdramatischen Sängerin vertauschte, trat *Carla Ruslag-Sarten* ein, dagegen schied die talentvolle zweite Koloratursängerin *Margarete Specht*,

weil sie nicht genügend beschäftigt wurde, verärgert wieder aus dem Verbande; *M. Salzinger*, der den in den Ferien vom Blitz gestreiften lyrischen Bariton *E. Th. Frorath* vertreten hatte, kehrte nach Neuyork zurück. Den 100jährigen Geburtstag von Cornelius feierte das Landestheater durch den »Barbier von Bagdad« mit unserem früheren, jetzigen Dresdener Bassisten *Ad. Schöpflin* als Gast, vor seiner Abreise nach Amerika sang *G. Baklanoff* den Titelhelden im »Fliegenden Holländer«; »Intermezzo« von Strauß erfuhr acht Tage nach der Uraufführung dank der gemeinsamen, gewissenhaften Vorbereitung durch den Intendanten *Hans Kaufmann* als Spielleiter mit *Franz Mikorey* eine Wiedergabe, die nach unparteiischem Urteil jener in Elb-Florenz nicht nachstand. *Albine Nagel* und *Willi Sonnen* unterstützten die Führer aufs beste und verhalfen der »bürgerlichen Komödie« zu stürmischem Erfolg. *Ernst Stier*

BREMEN: Das Ensemble der Oper hat sich in den Tenören bedeutend verbessert. *Peter Jonssons* Heldentenor ist fest und geschmeidig, nie forciert. Dafür fehlt uns seit *Philomena Herbsts* Fortgang die hochdramatische Sängerin, für die *Margarete Maschmann* noch nicht überall ausreicht. Im Nibelungenring sang *Helene Wildbrunn* die Brünnhilde, ohne damit im Stil und Gesang die absolute künstlerische Höhe ihrer Isolde zu erreichen. An Neuheiten wagt man sich seit Schrekers und Korngolds rasch verflogenen Neugiererfolgen nicht mehr heran. Eine Ausnahme machte nur Lehars neue Operette »Clo-Clo«, in der *Maria Hartow* die Titelrolle und der begabte *Gerhard Hüsch* ihren Partner tanzte, zum Singen ist sehr wenig Gelegenheit. Schade um das feine, künstlerische Temperament der Ersteren und um die weiche, ausdrucksvolle und wohlgebildete Baritonstimme des Letzteren. Eine Verschwendung künstlerischer Kräfte. Im übrigen zieht der alte deutsche Opernreigen, in dem Carmen, Traviata, Butterfly, Cavalleria, Bajazzo, die hier wie überall die Vorhand haben, weiter. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Gleich am Beginn seiner Geburtstagsrundreise durch Deutschland ist *Richard Strauß* im Stadttheater zu Gaste gewesen. Er hat zuerst »Salome« mit beispielgebender Feinheit, alsdann die »reichsdeutsche Uraufführung« seines textlich umgearbeiteten und dabei völlig entwienerten Tanzspiels »Schlagobers« dirigiert. Daß er bei beiden Gelegenheiten Gegenstand lebhafter persönlicher Huldigungen war, bedarf kaum der Erwähnung. Unmittelbar nach Dresden brachte dann das Stadttheater auch das »Intermezzo« heraus, dessen intime, selbstbiographische Indiskretionen dem Publikum viel Vergnügen bereiteten. Die Aufführung unter *Ernst Mehlich* (am Pult) und *Heinrich Tietjen* (für die Szene) geriet vortrefflich. *Erika Stoß* (Christine), *Richard Groß* (Meister Storch), *Fritz Marcks* (Baron) vertraten die Hauptrollen, wobei anzumerken ist, daß Groß die in Dresden angestrebte persönliche Ähnlichkeit mit dem Schöpfer des Werkes geschmackvoll vermied. Danach sicherte sich eine ziemlich bejahrte Novität, »Scharahzade« von Bernhard Sekles, auch hier den ihr schon an vielen anderen Stellen bereiteten Hochachtungserfolg, der wohl mehr dem poetischen, farbigen Buch des (verstorbenen) Gerd v. Bassewitz, als der virtuos orientalisierenden, aber undramatischen, die sinnliche Glut der Dichtung nicht erschöpfenden Musik zu danken war. *Wilhelmine Folkner* (eine etwas bläßliche Titelheldin), *Karl Rudow* und *Gerd Herm. Andra* nahmen sich der im Vordergrunde stehenden Gestalten an. *Helmut Seidelmann* dirigierte, *Carl Becker-Huert* besorgte die prunkvolle Inszenierung. — Den 100. Geburtstag des *Peter Cornelius* beging unsere Opernbühne mit einer hochwillkommenen Wiederaufnahme seines »Barbier von Bagdad«, den Mehlich musikalisch betreute. Für die Titelrolle setzte Andra die üppige Wucht seines Baßbaritons und die starke Intelligenz seiner Darstellung ein. *Josef Witt* bemühte sich wacker um den ihm zu hoch liegenden Nureddin, *Käte Heidersbach* verkörperte anmutsvoll die holde Margiana. Hoffentlich entschwindet nun die köstliche Komödie nicht wieder auf Jahre hinaus dem Spielplan, sondern bleibt ihm dauernd erhalten. Das wäre dann das beste Resultat der geburtstäglichen Zentenarerinnerung an den bei Lebzeiten so arg vom Pech verfolgten liebwerten Meister Cornelius. *Erich Freund*

DARMSTADT: Es ist keine leichte Aufgabe, die dem neuen Intendanten *E. Legal* nach den teils innerpolitisch, teils wirtschaftlich durch die allgemeine Lage bedingten Wirren der letzten Zeit zufällt, zumal der nahezu völlige Wechsel des Personals, die Annahme meist junger Kräfte und andere Umstände mehr mancherlei Schwierigkeiten mit sich bringen, die mit dem besten Willen sich nicht von heute auf morgen überwinden

lassen. Um so mehr verdient das in kurzer Zeit Geleistete seine volle Anerkennung, mag es die Sorgfalt der Neueinstudierungen oder die Kleinarbeit der täglichen Repertoireopern oder ein anderes betreffen. — Noch ist nicht viel von außergewöhnlicher Beachtung zu melden. Weismanns Märchenoper »Schwanenweiß« litt bei allem Reiz kammermusikalischer Feinheit unter dem Zuviel an Süßigkeit und einer mangels schärferer Kontraste ermüdenden Länge und Gleichförmigkeit; dagegen bot Wolf-Ferraris »Neugierige Frauen« eine überaus glückliche, in jeder Hinsicht harmonische Leistung, ein Gegenstück zu Cimarosas »Heimlicher Ehe«, deren außergewöhnlicher, letztjähriger Erfolg sich auch in der neuen Saison treu zu bleiben scheint.

J. H. M. Lossen-Freytag

DORTMUND: Unser *Stadttheater* wurde zur Feier seines 20jährigen Bestehens mit der gleichen Oper wie damals, Wagners »Tannhäuser«, neu eröffnet. Intendant *Schäffer* hatte die treffliche Inszenierung inne, die Einiges vorteilhaft änderte, *Carl Wolfram* die belebende musikalische Leitung. Ferner ist ein Gastspiel von *Helene Wildbrunn* in »Don Juan« und »Götterdämmerung« zu erwähnen, das in Material und Spiel schöne Eindrücke bot.

Theo Schäfer

DRESDEN: Die Dresdener Oper hat ein Musikdrama »Hand und Herz« nach dem gleichnamigen Trauerspiel von Anzengruber mit Musik von *Kurt Striegler* zur *Uraufführung* gebracht. Striegler wirkt seit vielen Jahren als Kapellmeister in Dresden. Aber der starke Erfolg, den er am Abend dieser Uraufführung als Musikdramatiker davontrug, ist drum doch nicht nur örtlicher, persönlicher Beliebtheit zuzuschreiben. Vielmehr hat sein Werk an sich künstlerische Qualitäten, die ihm Beachtung und Wertschätzung sichern. Die Dichtung von Anzengruber, eine Art Enoch Arden-Tragödie aus den Schweizer Bergen ist in Originalen, Grundriß und Wortlaut übernommen. So geht viel von deren dramatischen Schlagkraft auf die Oper über. Diese hält sich ohne Trivialitäten, ohne irgendwelche opernhafte Zugeständnisse, im ernstesten, streng geschlossenen, einheitlichen dramatischen Stil. Sie gemahnt in der Art etwas an d'Alberts »Tiefland«, ist aber nicht so schmissig wie dieses, aber dafür gewählter und edler. Ihr scharf und charakteristisch untermalter Sprachgesang stützt sich auf eine Harmonik und Orchester, die alle modernen Mittel der Strauß- und Schreker-Schule mühelos meistern, und damit lebendig charakterisieren, ohne in Übertreibungen zu verfallen. Zur lyrischen Melodie gibt sich im Gesang nur wenig Gelegenheit, doch breitet sie sich in einigen schönen gesteigerten orchestralen Zwischenspielen wirkungsvoll aus. So hinterläßt diese neue Anzengruber-Oper den Eindruck eines stilistisch einheitlich geschlossenen, durch tiefen künstlerischen Ernst geadelten Kunstwerkes, um das sich gewiß auch bald andere Bühnen bemühen werden. Die Dresdener Uraufführung unter des Komponisten musikalischer und Oberregisseur *Moras* szenischer Leitung war vollendet, namentlich dank der Besetzung der drei Hauptrollen mit Persönlichkeiten wie *Fritz Plaschke*, *Eva Plaschke* und *Fritz Vogelstrom*. Prächtige realistische Szenenbilder von *Hasait* und *Pältz* gaben eine stilgemäße äußere Umrahmung. Der Komponist wurde mit Beifall, Lorbeer und Blumen überschüttet.

Eugen Schmitz

DUISBURG: In Gegenwart eines dicht besetzten Hauses, dessen Plätze auch eine größere Zahl auswärtiger Theaterfachleute und Musiker einnahmen, erfolgte am 29. November im Stadttheater die Erstaufführung der wohl schwierigsten und darum seltensten gebotenen aller Schrekeropern, des »Fernen Klangs«. Für die musikalische Leitung zeichnete *Wilhelm Grümmer* verantwortlich. Sein sorgfältig eingespieltes Orchester fand sich mit dem eigenartigen Stil polychromer Klangmalerei lobenswert ab, gestaltete das dramatisch drängende Moment in seiner sprechenden Koloristik blutvoll und wußte der lyrischen Stimmung im sommernächtigen, monddurchleuchteten Walde, bzw. den Visionen des nach Künstlerruhm jagenden Fritz eine feinbesaitete Gefühlslinie zu sichern. In meisterlicher Ausfeilung gerieten namentlich die vielfach geteilten Instrumental- und Vokalgruppen beim orgiastisch gesteigerten zweiten Akt. Ein Wunder, mit welcher Plastik hier das Durcheinander der Linien und Rhythmen präsentiert wurde! In hohen Ehren behauptete sich der von *Richard Hillenbrand* geführte Chor mit seinen exponierten Einsätzen und ungewöhnlichen Harmoniefolgen. Auch nicht eine Unsicherheit trübte den Eindruck ausgelassensten Sinnentaumels. Wahrhaftigkeit des Ausdrucks bestimmte hier, wie in der Regieführung (*Friedrich Schramm*), die Differenzierung der Sphäre.

Der Bühnenbildner *Johannes Schröder* hatte den Rahmen für das Geschehen geschaffen. Die weitgezogenen duftigen Konturen mochten den Sinn aus dem niederdrückend krassen Milieu des Alltags zu phantastischem Höhenflug leiten und damit das Hauptmotiv der Handlung, Fritzens Künstlertraum, unterstreichen. *Olga Tschörners* Grete hatte eine unendlich schwierige Aufgabe zu lösen. Sie hielt siegend bis zum Ende durch, was auf das Konto ihres großen, sicher sitzenden, geschmeidigen Soprans, ihrer Musikalität und hinreißenden Darstellungskunst zu setzen war. Nicht minder gewinnend gab *Alexander Gillmann* den Fritz. Das Publikum hielt schon nach dem zweiten Akt mit lebhaftem Beifall nicht zurück. *Max Voigt*

DÜSSELDORF: *Richard Strauß* hat, nachdem er einige Tage zuvor gemeinsam mit *Heinrich Rehkemper* (der ziemlich enttäuschte) musizierte, seine »Salome« mit fabelhaftester Eindruckskraft dirigiert. Er würde aber wenig Freude gehabt haben, wenn er gesehen hätte, wie unter der verantwortlichen Leitung des Gastes *Max Semmler* sein Ballett »Schlagobers« improvisiert worden ist. Ein Glück war es, daß der musikalische Teil unter *Bertil Wetzelsberger* sich liebevollerer Hingabe erfreuen durfte. Als glücklichen Auftakt des Abends brachte *Erich Orthmann* den »Till Eulenspiegel«. — *Alexander Zemlinskys* musikalische Komödie »*Kleider machen Leute*« erlebte ihre reichsdeutsche *Uraufführung*. Es handelt sich um ein Werk von entzückender Liebenswürdigkeit, das weiterer Verbreitung wert ist. Der Stoff, der bekannten Kellerschen Novelle entnommen, ist mit behaglichem Humor durchgeführt. Ein genialer Einfall ist's, daß das bescheidene Schneiderlein kein einziges Motiv für sich allein in Anspruch nimmt, sondern sie mit seinen Berufsgenossen teilt. Das Getue der kleinen Spießer, die stets vor dem Motiv der gräflichen Kutsche in Ehrfurcht ersterben, erscheint dadurch um so köstlicher. Im Instrumentalen glänzend gelöst, erfreut das Werk durch seine frisch und unbekümmert quellende, dabei gemäßigt modern geartete Melodik. Die Kunst der polyphonen Verarbeitung feiert besonders im ironisierenden Zwischenspiel des zweiten Aktes große Triumphe. Die hübschen Bühnenbilder *Theo Schlonskis* boten einen trefflichen Rahmen für das durch *Willy Becker* feinsinnig und humorvoll belebte Spiel. Erich Orthmann brachte alle Reize des leichtbeschwingten Werkes zu voller Geltung. Unter den Mitwirkenden stand der Strapinski von *Josef Kalenberg* an erster Stelle. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: *Clemens Krauß* beherrscht als Operndirektor und Leiter der Museumskonzerte das Frankfurter Musikleben. Doch sein Joch ist sanft und das Frankfurter Musikleben kaum lebendiger, als es war, zumal mit der Ausschaltung *Scherchens* das kräftigste Ferment wegfiel, das bislang in die geruhige Betriebsamkeit hineinwirkte. Gewiß leistet Krauß an der Oper gute Arbeit, fegt verstaubte Repertoireaufführungen aus, sucht in sorgsamen Neueinstudierungen Muster aufzustellen, die sich im Bühnenalltag bewahren möchten, formt wohl auch am Ensemble, soweit dies von Zufall und Gewöhnung nur gekittete Gebilde sich eben formen läßt — aber ist es damit genug? Man soll gewiß nicht fordern, daß Krauß die Kräfte des Instituts an neue Aufgaben wendet, ehe er recht über diese Kräfte verfügt. Allein wenn schon die reorganisatorische Absicht zur Bescheidenheit zwingt, warum dann diese Bescheidenheit durchbrechen mit einem Müheaufwand, der sich nicht verlohnt? Muß es denn gerade die »Frau ohne Schatten«, das »Intermezzo« sein, die die Kontinuität eingreifender Reform hemmen, die Energie der Oper und des Dirigenten aufsaugen? Heute mißtraut man der Ökonomie und wartet, was sie morgen vielleicht fruchte. — Die einzige *Uraufführung* der Saison ist Krauß kaum zur Last zu legen. Man gab ein amerikanisches Spektakel, für das ein hierzulande noch nicht kommanditierter Komponierunternehmer namens *Simon Bucharoff* firmiert; um die algerische Tänzerin Sakahra geht es darin erschrecklich zu, erschrecklicher noch in der Musik als im Text; denn im Buch wird bloß der alte Scarpia mit einigen Abscheulichkeiten übertrumpft, während die Musik nicht nur den toten Puccini, sondern auch den lebenden d'Albert beschwört und zitiert und den lächerlichen Verismus noch, dem sie nachläuft, verhöhnt durch die lächerlichere Attitude der Grand opéra, die sie annimmt, weil sie nicht weiß, wann sie existiert oder nicht existiert. Tief also, wenn man will, als ungewollt clownische Selbstauflösung des Opernscheins, der seine eigene Unwirklichkeit überlebt hat; zu ungewollt tief indessen, als daß man es dem Amerikaner anrechnen dürfte. Krauß lehnte die Verantwortung für die amerikanische Algerierin ab und

sein Institut brachte die indiskrete Oper recht diskret zur Welt; der Diskretion hätte es nicht mehr erst bedurft, da der Embryo bereits tot war. Das Ganze eine peinliche Angelegenheit. — Den »Figaro« studierte Krauß selber ein; ich hörte auch den »Rosenkavalier«, mit dem hinreißend wienerischen *Richard Mayr* als Ochs unter ihm, alles war ein wenig zu derb und effektsicher angefaßt, Krauß läßt das Orchester nicht ausspielen, sondern forciert den Klang um der rhythmischen Schlagkraft willen, aber der eine Walzer, in den das gesamte Werk sich wandelte, lebte durchaus.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GENUA: Wer die Nationalgerichte eines fremden Volkes kennen lernen will, darf nicht in den großen internationalen Hotels mit internationaler Küche speisen; und wer italienischen Opernbetrieb wirklich begreifen will, darf ihn nicht nach der Mailänder Scala beurteilen. Er bekommt sonst nicht nur einen zu guten, sondern auch falschen Begriff davon: Internationale Schwergewichtsklasse, Meisterschaft von Jtalien. Aber echter italienisch ist zweiffellos die Mittelgewichtsklasse, dieser mehr oder minder große Triumph der Improvisation. Die Begriffe Ensemble und Repertoire kennt die italienische Oper nicht. Acht Tage vor Spielbeginn (der traditionell in fast ganz Italien der zweite Weihnachtsfeiertag ist) beginnen die Proben zur Eröffnungsoper, und während diese fünf- bis sechsmal hintereinander gegeben wird, um dann nach einer Sonntagnachmittagsvorstellung gänzlich vom Spielplan zu verschwinden, gehen an den spielfreien Abenden die Proben zum nächsten Werk vor sich und so weiter, bis der ganze Spielplan wie eine Lunte ohne Rückstand abgebrannt ist. Bei fast jeder Oper sind andere Protagonisten beschäftigt, die dann ebenfalls spurlos verschwinden. Bei dieser Art von Betrieb ist es verwunderlich, daß, abgesehen von der Inszenierung, doch im großen und ganzen oft überraschend abgerundete Vorstellungen herauskommen. So hörte ich in der Nacht, da Puccini seine Augen schloß, seine »Manon«, die ja in Deutschland so gut wie unbekannt ist. Mit Recht, denn sie ist nichts anderes als der sich noch sehr wild gebärdende Most, der dann später als »Bohême«, »Tosca«, »Butterfly« auf Flaschen gezogen, die beliebten Marken lieferte. Eine Vorstellung der alten »Lucia von Lammermoor«, die hierzulande trotz des entsetzlich naiven Textbuches nicht umzubringen ist, gab viel Gelegenheit zur Entfaltung des (auch hier nicht immer mit Recht so genannten) Belcantos. Hierin leisten die männlichen Stimmen mehr als die weiblichen. Die »Lucia« sang die auch neulich in Berlin gewesene *Capsir*; sie gefiel hier besser als anscheinend dort. Während diese Vorstellungen im »Politeama Genovese« (sonst Zirkus und Varieté) stattfanden, ging die Eröffnung der eigentlichen großen »Stagione lirica di carnevale« im Riesenbau des »Carlo Felice« kurz vor Weihnachten mit der »Walkyria« vor sich, die seit fünfzehn Jahren hier nicht mehr gehört worden war. Während die Première, bei der die »palchi« (Balkone) und ihre Insassen fast die Hauptrolle spielen, ausverkauft war, war bereits die zweite Vorstellung ganz leer. Ja, wenn die »Walkyria« nur aus »Winterstürmen«, Walkürenritt und Feuerzauber bestünde! Sogar der Kritiker der hier meistgelesenen Zeitung gab in seinem Blatt einem Freunde recht, der ihm klagte, daß der »Feuerzauber« viel zu spät komme! Dabei war die Aufführung nach der musikalischen und gesanglichen Seite hin aller Ehren wert. *Catullo Maestri* erwies sich mit dem Sigmund als vollwertiger Wagner-Sänger, auch der Wotan von *Luigi Morelli* (dem nur die ganze Erzählung des zweiten Aktes gestrichen war) war eine hochachtbare Leistung. Was ich aber in Deutschland noch nicht gesehen habe: der ausgezeichnete jugendliche Dirigent, *Sergio Failoni*, tritt nicht ans Pult, denn er hatte gar keins vor sich, läßt sich vom Konzertmeister den Taktstock reichen und dirigiert die ganze »Walküre« stehend freihändig auswendig, eine Aufgabe, die durch die vielen Striche eher noch schwieriger gemacht war.

Fr. B. Stubenvoll

GRAZ: Die Oper ist im heurigen Spieljahr nun doch wieder in städtische Regie übergegangen und damit ist das drohende Gespenst der Sperrung wenigstens bis auf weiteres gebannt. Der bisherige Direktor *Theo Modes*, dem guter Wille und ernste künstlerische Absichten keineswegs abgesprochen werden können, wurde wieder mit der künstlerischen Leitung betraut. Man hat die Preise (teilweise ganz bedeutend) ermäßigt, um dem Publikum den regelmäßigen Besuch der Vorstellungen zu ermöglichen, so daß man heute z. B. für anderthalb Mark nach deutschem Gelde schon einen vortrefflichen Sitzplatz erhalten kann. Erhöhte künstlerische Arbeit und kluge Ausfüllung übel bemerkbarer Personallücken sollten ein übriges tun, um die Kunstfreudig-

keit zu heben. Wenn leider diese Bemühungen noch immer nicht von vollem Erfolge gekrönt sind, trägt daran die durch die nachgerade qualvolle Steuerschraube bedingte allgemeine Wirtschaftslage die Hauptschuld. Von epochalen Einzelheiten des Spielplanes ist bis zur Stunde freilich auch nichts zu berichten, aber von musterhaften Neustudierungen der Opern »Othello« von Verdi, »Die Königin von Saba« von Goldmark, »Der Rosenkavalier«, »Die Meistersinger« und »Tannhäuser«. Letztgenanntes Werk erhielt anläßlich der hundertsten Grazer Aufführung einen hübschen szenischen Rahmen, wobei man aber nicht ganz glücklich auf eine der nicht endgültigen Schlußfassungen zurückgriff. Der neue Opernchef *Karl Auderieth* hat sich um stilvolle musikalische Leitung der Werke sehr verdient gemacht, der neue Tenor *Arensen* und die neue Dramatische *Rosa Merker* dürfen ebenfalls lobend genannt werden. *Otto Hödel*

HALLE a. S.: Den Schluß der vergangenen Spielzeit krönten Festaufführungen des »Parsifal« und der »Meistersinger« mit Berliner, Münchener und Dresdener Gästen, von denen aber nur *Helene Wildbrunn* als Kundry, *Carl Braun* als Gurnemanz, *H. Plaschke* als Sachs und *Waldemar Henke* tiefere Eindrücke hinterließen. Als Festdirigenten fungierten in den »Meistersingern« *Georg Göhler*, im »Parsifal« *Oskar Braun*, der uns am 1. Juli verließ, um als Kapellmeister in den Verband des Leipziger Neuen Theaters einzutreten. Mit einer probelosen Meistersinger-Vorstellung nötigte der Stuttgarter Staatskapellmeister *Erich Band* der Kritik höchste Achtung vor seinen Dirigentenfähigkeiten ab, und so hatten wir Hallenser plötzlich auch unseren »Generalmusikdirektor«. Mit dem »Tristan« führte er sich im Oktober vorteilhaft ein, und die musikalische Leitung der »Euryanthe« (in seiner Bearbeitung), der »Neugierigen Frauen« und des »Barbier von Bagdad« bestätigte die gute Meinung von seinem Können. Leider sind ihm in dieser Spielzeit insofern die Hände gebunden, als er sich bei seinem Amtsantritt vor vollendete Tatsachen gestellt sah und somit weder dem Spielplan ein besonderes Gepräge verleihen, noch in der Auswahl der Solokräfte bestimmend eingreifen konnte. So wird seine Hauptaufgabe sein, die Tenorfrage, den gordischen Knoten so mancher Opernbühne, zur Zufriedenheit zu lösen, und den Theaterchor endlich auf die wünschenswerte Höhe zu bringen. Unter den neuen Solisten ragt *Ewald Böhmer* besonders hervor.
Martin Frey

HAMBURG: Die beiden Hundertjährigen, denen die Musikwelt herzhafte Gläubigkeit und ehrfurchtsvolles Erinnern zu bekunden Anlaß nahm, sind noch am Ende des ersten Jahreshalbkreises mit den ihnen geltenden Veranstaltungen hier nahe aneinander gerückt: Bruckner und Cornelius; der letzte im Saale (bei Papst) und in der Oper mit nachträglich betonter Anhänglichkeit, nachdem der 50. Geburtstag klanglos vorbeigegangen. Das Stadttheater hat seinen »Cid«, erstmals in Hamburg zu vernehmen, aufgeführt, sich dabei aber nicht der Urfassung (für Weimar), nicht der Thuilleschen Zustutzung (für München), sondern der v. Baußnernschen Nachhilfen bedient. Von den etwa zwanzig Cid-Opern, die seit Händel (»Rodrigo«) die Bretter beschritten, hat sich bekanntlich selbst die jüngste — von Massenet — nicht zu behaupten vermocht. Um wenigstens die geläufigeren Namen zu nennen, zu denen die Deutschen Neeb, C. Wagner, Mannskopf nicht zu rechnen: Piccinni, Aichinger, Paesiello, Sacchini, Pizzi, Farinelli, Pacini — sie rechneten alle mit italienischem Geschmack. In Peter Cornelius' »Cid« hat Corneille mit seinem Drama kaum einen Schatten geworfen; aus Herders Romanzenreihe ist es die Gerichtsszene, die kräftige Spuren ihm hinterließ. Da wo Massenet nach zwei Akten anlangt (als Chimenes Vater im Ehrenhandel erschlagen) — da läßt Cornelius sein Stück beginnen. Der Lohengrin-Stoff senkte — aber nur mit dem Anklang szenischer Vorgänge — seine Spuren in den ersten Akt, in dem, wie überall — berauschender Wort- und Bildklang fesselt, in dem die Poesie das Schwergewicht ausmacht, nicht triebkräftige dramatische Spannungen vorwärts drängen. Dichterisches Eigenleben und Reinheit des Lyrikers herrschen in den Schlußakten vor: das Zarte, Milde, der Duft poetischer Blumen dominiert auch in der Musik bis an den ausklingenden Heroismus im Siegesrausche. Die Zwiespaltnatur im Werk zu bemänteln vermochte auch die hiesige Darlegung nicht, weder die orchestrale noch die szenische, obwohl zumeist Ehrfurcht und idealistischer Sachernst wahrzunehmen an *Erik-Enderlein*-König, *Emmy Streng*-Chimene und anderen. Nur *J. v. Scheidt* als Cid war ganz Held voll Entschlossenheit. Auch die Darstellung des »Barbier von Bagdad« — den

Regiebüchern des verstorbenen Dr. Loewenfeld angepaßt — und an etlichen Plätzen ganz gut gegeben, ließ wenigstens Respekt vor dem Dasein echter Musik sich des öfteren kundtun.
Wilhelm Zinne

KARLSRUHE: Von den süddeutschen Bühnen war das Badische Landestheater die erste, die das jüngste und so erfolgreiche Werk Richard Straußens, das »Intermezzo« herausbrachte. Daher Karlsruhe eine Neuauflage von Dresden: Großer Zustrom von auswärtigen Besuchern, Theaterleitern, Kritikern usw. Die Aufnahme war auch hier enthusiastisch, die Aufführung unter *Fritz Cortolezis*, der in Garmisch das Werden der Partitur erlebt hatte, glänzend. Schlechtweg Meisterleistungen boten *Malie Fanz* (sie kann mit Lotte Lehmann konkurrieren) und *Walter Warth* als Hofkapellmeisterpaar Storch. Auch *Senta Zoebisch* (Anna), *Albert Peters* (Kapellmeister Stroh), *Alfred Glaß* (Kammersänger) und *Rudolf Balve* (Baron Lummer) müssen mit Auszeichnung genannt werden. Dank der Regiesorgfalt *Carl Stangs* und der farbfrohen Bilder *Emil Burkarts* kam auch die äußere Erscheinung der herzerfrischenden Komödie zu bester Geltung. *Anton Rudolph*

KÖLN: Viel Erfolg hatte hier das russische Ballett von *Sergei Diaghilew*, das an drei Tagen auftrat. Zu begrüßen ist, daß anscheinend mehr als in früheren Jahren die Spieloper und die komische Oper gepflegt werden soll. *Erich Walter*, der unseren Theaterchor in gute Zucht genommen hat, dirigierte eine hübsche Aufführung von Lortzings »Wildschütz«, *Eugen Szenkar* gab beschwingt Donizettis »Don Pasquale«, den *Fritz Rémond* szenisch mit Geschmack ausgestattet und im Spiel belebt hatte. Humperdincks »Hänsel und Gretel« erfreute wieder zur Weihnachtszeit, wird aber immer noch unverdientermaßen nur als Gelegenheitsstück behandelt. Kurz vor dem Fest erlebte noch die bedeutendste Schöpfung Rudi Stephans, die Oper »Die ersten Menschen«, in der Bearbeitung von Dr. Karl Holl, ihre erste hiesige Aufführung, die in Szenkar einen vortrefflichen Anwalt hatte. Das stilistisch zwar nicht ausgereifte, aber als persönliches Bekenntnis fesselnde Werk vermittelte starke Eindrücke. Die kleine Oper des Kölner Bühnenvolksbundes führte, freilich nicht mit zureichenden Mitteln, Mozarts »Gärtnerin aus Liebe« (in der Neueinrichtung von R. und L. Berger) auf. *Walther Jacobs*

KÖNIGSBERG i. P.: Die Oper unseres *Stadttheaters* hat einen ungeahnten Aufschwung genommen. Eine große Zahl wirklich hervorragender solistischer Kräfte wurde neu gewonnen, in *Josef Trummer* ein Regisseur gefunden, der es wirklich zu verstehen scheint, die Szene von provinziellem Staub zu reinigen. Man kann bei uns heute Aufführungen erleben, die sich weit über den seit Jahren gewohnten Durchschnitt erheben. Neueinstudierungen der »Aïda«, der »Bohême«, der »Elektra« waren so vorzüglich, daß man sich unwillkürlich fragen mußte: wird und kann das so bleiben? Unsere ersten Kapellmeister *Klaus Nettstraeter* (als der eigentliche musikalische Oberleiter) und *Etti Zimmer* sind ebenfalls mit Ehren zu nennen. — In der *Komischen Oper* besticht nach wie vor das schöne Szenenbild. Auch der Spielplan zeugt von Geschmack. Man will aus der Tretmühle des Alltags heraus, sucht nach verborgenen Perlen vergangener Tage und bringt auch Neues. Von hiesigen Erstaufführungen sind vorläufig nur das »Höllisch Gold« und die »Todestarantella« von Bittner, ferner «Don Ranudo« von Othmar Schoeck zu vermelden. Diese Dinge machten, obwohl sie zweifellos musikalisch wertvoll sind, beim hiesigen Publikum nicht allzuviel her. Das lag zum Teil an der Qualität der Aufführungen, die leider nicht alle Wünsche befriedigte. Das Niveau des Solistenensembles hat sich gesenkt, das des Orchesters nicht gehoben. Hier müssen wir auf die Zukunft hoffen. Eine Gewähr bedeutet es, daß am Pult des ersten Kapellmeisters *Hans Albert Mattausch* tüchtig seines Amtes waltet. *Otto Besch*

KREFELD: Die neuen Kräfte, die in Krefeld am Werk sind, an der Spitze der neue Intendant *Ernst Martin*, haben bereits beachtenswerte Proben ihrer Tätigkeit gegeben. Dem neuen Operndirektor, dem begabten und fleißigen *Franz Rau*, verdanken wir eine Reihe ausgezeichneter Neueinstudierungen. Das bedeutendste Ereignis der Spielzeit war die deutsche *Uraufführung* von *Rimskij-Korsakoff* »*Mädchen von Pskoff*«. Im Mittelpunkt der Handlung steht Iwan der Schreckliche, der die freie Hansastadt Nowgorod unterjocht hat und sich Pskoff nähert, dessen selbständige Verwaltung er ebenfalls beseitigen will. Ein Teil der Bürger erwartet ihn voll Angst, ein anderer unter Tutscha will auswandern, aber der Zar läßt ganz unerwartet Gnade walten, da er in dem Mädchen, das ihm den Will-

kommentrunk reicht, seine eigene uneheliche Tochter erkennt. Mit dieser Haupt- und Staatsaktion ist die Liebesgeschichte nur lose verbunden: Olga — die Zarentochter — zwischen dem jungen, armen Tutscha und dem reichen alten Matuta. Die Flucht Olgas und Tutschas, Überfall beider durch Matuta, Gefangennahme Matutas und Olgas durch Soldaten des Zaren, Unterredung zwischen dem Zaren und Olga, Befreiungsversuch Tutschas, bei dem Olga fällt: alles das gibt eine Abfolge von Szenen, aber kein Drama. Große Dinge werden angekündigt, verpuffen aber in Nichts; die einheitliche Linie fehlt. Die Übersetzung ist zwar in manchen Einzelheiten aufgebessert worden, bleibt aber immer noch mangelhaft genug. Trotzdem ist die Aufführung sehr zu begrüßen, denn die Musik Rimskij-Korsakoffs ist von großer Wirkung und noch unverblaßt, trotzdem das Werk bereits 1873 erschienen ist. Der Vergleich mit Mussorgskijs »Boris Godunoff« liegt nahe. Abgesehen von auffallenden Ähnlichkeiten (Behandlung des Rezitativs, Verwendung der Glockenklänge, von Orgelpunkten usw.) ist Mussorgskijs Musik ursprünglicher, noch mehr im Russischen verwurzelt, die Rimskij-Korsakoffs mehr gekonnt, streckenweise westlich orientiert, jedoch hat der Komponist überall da, wo volkstümliche Elemente zur Geltung kommen, namentlich in den prachtvoll aufgebauten Chören, Töne gefunden, die, aus der Seele des Volkes geboren, stark genug sind, das Werk zu tragen. Den musikalischen Höhepunkt bildet ein wuchtiger Doppelchor der jungen aufrührerischen Elemente der Stadt und der älteren Bürger. Neben den Chören sei vor allem auf die vorzugsweise aus den Motiven des Zaren und der Olga glänzend entwickelte Ouvertüre und auf die ergreifende Schlußszene zwischen Olga und dem Zaren hingewiesen, der uns hier seine aus mystischen Vorstellungen erwachsenen Träume von Rußlands Größe enthüllt und uns durch die Liebe zu seiner Tochter menschlich nahe rückt. Freilich wird die Wirkung dieser Szene einigermaßen durch den musikalisch zwar wertvollen, aber dramatisch unberechtigten Schlußchor beeinträchtigt. Die Aufführung war mit großer Sorgfalt vorbereitet. Der Hauptanteil an dem Erfolg gebührt Rau, der das Orchester mit Umsicht und Energie leitete und die Partitur zu schönstem Erklingen brachte. Die von *Hans Paulig* einstudierten Chöre waren sehr sicher, *Paul Koch* hatte mit viel Geschick für die bei der Enge unserer Bühne nur schwer zu erreichende Auflockerung der Massen gesorgt, *Schneelochs* farbig sehr feine Bilder gaben einen passenden Rahmen für das Geschehen ab. Von den Solisten sind zu erwähnen: *Ferdinand Bachem* als Iwan, eine Charakterdarstellung, die in allen Phasen überzeugte, *Willy Ulmer* als Tutscha, *Maria Junck*, stimmlich wie darstellerisch gleich gut, und *Hans Thometzek*, dessen Bariton den Chor kraftvoll überstrahlte. *J. Klövekorn*

LEIPZIG: Die Oper ist umringt von allen Geistern entzückter und entfesselter Theaterlust in ihr neues Jahr eingezogen: *Walther Brügmann* hat mit der »Schönen Galathé« das heiterste Spielwerk erschaffen, das seit Tairoffs und Djaghilews Inszenierungen auf Leipziger Bühnen zu sehen war. Hemmungslos kreiste im Bühnenbild (das von Brügmann selber herrührt) der volle Lebensstrom. Brecher machte dazu entfesselte, rauschhaft-genießerische Galathé-Musik. Als Spielopernregisseur gab Brügmann die reifste Leistung in Cornelius' »Barbier von Bagdad«. Ohne irgendwo aus der Stilsphäre des phantastisch bewegten Spiels in Spielerei abzugleiten, ließ er die Ereignisse am musikalischen Faden sich abwickeln. Bei klarer Zeichnung und starker Leuchtkraft des Partiturbildes stieg unter Brechers Leitung eine zarte Gefühlsinbrunst aus der Musik auf. Neu war die Dreiteilung des von Aravantinos entworfenen Bühnenbildes im zweiten Akt, die eine Sichtbarmachung auch der ursprünglich unsichtbar gedachten Vorgänge hinter und neben der Szene gestattet. Die Neuerung ist bereits auf eine Berliner Opernbühne übergegangen. Das Ensemble vollstreckt die Absichten des künstlerischen Oberleiters *Gustav Brecher* und des Regisseurs und Operndirektors *Brügmann* immer besser und wächst zur Ausdruckseinheit zusammen. Verpflichtungen prominenter Künstler stehen bevor.
Hans Schnoor

MÜNCHEN: *Knappertsbuschs* zielbewußtes Streben, sich von den nur Gastspielverträge abschließenden Opernstars frei zu machen und ein festgefügtes, hauseigenes Ensemble, die unerläßliche Voraussetzung für jede systematische Arbeit eines Opernleiters, zu schaffen, machte in der letzten Zeit zahlreiche Gastspiele nötig, von denen aber bisher keines zu einer dauernden Verpflichtung führte. In dem gegenwärtig noch von Braun-

fels' »Don Gil« beherrschten Spielplan bedeutete das Auftreten der Koloratursängerin *Ada Sari* von der Mailänder Scala als Gilda und Traviata ein Theaterereignis nicht alltäglicher Art. Ada Sari besitzt eine bestrickend schöne Stimme, die sie mit einer virtuosen, unfehlbaren Technik meistert. Ihr Forte ist von strahlendem Glanz, das Piano von zauberhafter Zartheit. Dazu ist ihr Ton in allen Lagen von einer runden Fülle und Beseeltheit, wie man es bei einer Koloratursängerin nur in den allerseltensten Fällen antrifft. Ansatz, Atemführung, Phrasierung sind vollendet. Die Darstellung hält sich auf der Höhe der Gesangsleistung, sie ist für eine italienische Primadonna geradezu verblüffend natürlich und innig, ohne alle einstudierten Attituden und hohlen Theatergesten. *Willy Krienitz*

MÜNSTER *(Rudi Stephan: »Die ersten Menschen«)*: Der im Krieg gefallene Rudi Stephan wurde von seinen Freunden als der Mann angesehen, der aus dem Suchen der Zeit als der Prophet der kommenden Generation erschien. Tatsächlich ist Rudi Stephans Musik das Geschenk einer ungemein starken, zielsicheren und ehrlichen Persönlichkeit. Er ist jeder Sucht nach einer lediglich äußerlichen Klangwirkung abhold; was er zu sagen hat, sagt er mit der inneren Wahrheit und Notwendigkeit des Künstlers, dem seine Sache nicht zur Phrase wird.

Die dramatische Gestaltungskraft Stephans scheint, an seiner Oper »Die ersten Menschen« gemessen, von ganz ungeheurem Umfang zu sein. Er gibt dem an sich sehr wirkungslos gestalteten Borngräberschen Schaustück erst die eigentliche Erlebniskraft. — Die Aufführung errang sich in Münster einen durchschlagenden Erfolg dank der zwingenden Qualitäten des Werkes selbst und dank der Sorgfalt, mit der die verantwortlichen Stellen die Einstudierung vorgenommen hatten. *Schulz-Dornburg* gab der Aufführung das musikalische Gepräge. Die Forderungen der Partitur fanden durch seine überlegene sichere Führerschaft ihre dramatische Erfüllung. *Hans Niedecken-Gebhard* ließ sich bei der Inszenierung lediglich von den musikalischen Forderungen leiten; der Musik Stephans mußte die Gestaltung der Bühne untergeordnet sein. Und dem so bedingten Bühnenbild gab die Regie alle Unterstreichung von Licht und Geste, die im Stil des Stückes notwendig und zur gedanklichen Vertiefung brauchbar waren. Ausdrückliche Betonung soll dabei die äußerst feinsinnige Beleuchtungskunst *Bernhard Kerstings* finden. Die guten Geister der Aufführung, zu denen ebenfalls *Hermann Wortmann* als technischer Leiter gehört, werden von der Öffentlichkeit leicht vernachlässigt. *Heinrich Heckroths* Bühnenbilder atmeten den großen Zug der Aufführung.

Eine sehr starke, stilvoll wuchtig durchgeführte Leistung bot *Julius Balint* als Kajin. *Susanne Werber* als Chawa hatte ein temperamentvolles gutes Spiel; jedoch blieb ihr Sopran nicht immer tonrein. In den Schrecknissen einer durch die tiefe Lage sehr erschwerte Tenorpartie fand sich *Franz Olaf Hohnau* als Chabel gut zurecht. Der Adam fand durch *Julius Kiefer* eine sorgsame Darstellung. *Rudolf Predeck*

NÜRNBERG: Die erste Neuheit, die besonderes Interesse beanspruchen durfte, war kurz vor Weihnachten die Erstaufführung von Schrekers »Der ferne Klang«. Unter *Ferdinand Wagners* überlegener musikalischer Leitung gewann diese interessante Partitur einen prächtigen instrumentalen Glanz. Die epikuräische Sinfonie des zweiten Aktes hatte der Spielleiter *Paul Grüder* mit einer Farbenorgie von Lichteffekten und Gewändern ausgestattet, die selbst die glühende Fantasie des anwesenden Dichterkomponisten zu überraschen vermochte. Für Nürnberg ein Erfolg, mit dem Schreker zufrieden sein konnte und der von neuem zu der Intendanz *Johannes Maurachs* Vertrauen fassen ließ, obgleich man in letzter Zeit mit guten Aufführungen und wertvollen Erwerbungen oder bedeutenden Neueinstudierungen nicht gerade verwöhnt worden war. Eine empfindliche Enttäuschung bereitete in dieser Hinsicht neben anderen, kleineren Werken Thuilles »Lobetanz«. Der allzu konstruierte, gekünstelte, »treudeutsche« Ton der Bierbaumschen Dichtung ist heute nicht mehr erträglich und hat keineswegs als Repräsentant deutscher Romantik die Stellung verdient, die man ihm eine Zeitlang in der deutschen Musikgeschichte nachzurühmen versuchte. Es ist bedauerlich, daß ein so feiner Lyriker wie Thuille, dessen Partitur im einzelnen manch schönen, tiefempfundenen Gedanken aufweist, sich seinerzeit mit so blinder Vertrauensseligkeit einem so undramatischen, kraftlosen Vorwurf verschrieb. Die formal sehr stark herausgearbeitete und musikalisch aus einem Guß entstandene »Todesballade« wird gewiß der letzte Nachklang sein, der dem

»Lobetanz« noch einige Jahre als Reminiszenz an eine einst so klangvolle nachwagnerische Märchenoper treu bleibt. *Wilhelm Matthes*

PARIS: Die Opéra hat ein neues Werk herausgebracht: »L'Arlequin«, eine komische Oper in fünf Akten (sechs Bildern) von *Jean Sarment*, Musik von *Max d'Ollone*. Der Dichter hat mit dieser Arbeit den ewigen Zauber des Mysteriums, das Forschen nach Unbekanntem, den übermächtigen Wunsch der Menschen, sich vom Irdischen zu befreien, in einer Traumgestalt versinnbildlichen wollen. Und der Komödiant — Sarment ist selbst Schauspieler — hat es verstanden, auch auf die Zuhörer und besonders die Zuhörerinnen bezaubernd zu wirken. Von *Rouché* mit fantastischer Ausstattung sehr hübsch inszeniert (die Handlung spielt teils auf der hypothetischen Insel der Seligen, teils auf der Insel Capri, der Heimat Arlequins), zeigt dieses Werk einen neuen Weg im Schaffen des Komponisten. Es ist klar, daß d'Ollone seiner Kunst, die bis jetzt schwer und ernst war, eine andere Richtung geben will. Er suchte zwar ein Sujet, das den bisher von ihm behandelten symbolischen Stoffen wie z. B. »Le Retour« verwandt ist, hat es aber in eine heitere, ja sogar ironische Form gekleidet, natürlich soweit es ihm die Handlung erlaubte. Auch die Orchestermusik, der es an Kraft nicht fehlt, hat mitunter eine Leichtigkeit, eine Durchsichtigkeit, die man bei ihm noch bis vor kurzem nicht kannte. Es wäre vielleicht besser, wenn diese immer reiche und köstliche Musik nicht gar so stark den Charakter eines klingenden Mosaiks hätte und wenn aus dem ganzen als willkommen zu begrüßenden Werke drei oder vier »morceaux« gestrichen würden. Noch weiter zu kritisieren wäre das Übermaß des »parlato« und die Mischung des gesprochenen und gesungenen Wortes im Dialog, was nicht gerade glücklich zu nennen ist und zweifellos die Absicht, etwas Neues bringen zu wollen, erkennen läßt. *J. G. Prod'homme*

PRAG: Sieht man in Deutschland die großartige retrospektive Bewegung, die nebst Ausgrabungen alter italienischer Opern die Händel-Renaissance gebracht hat, dann wird man hier ob solcher Ruhe melancholisch. Zu Novitäten ist kein Geld da (es ist wirklich nicht vorhanden) und für vorklassische Pionierarbeit fehlt Spürsinn und Energie. Trotzdem steht im *Deutschen Theater* die Mozart-Pflege wieder auf mitteleuropäischer Höhe, mehr noch, die Art der Wiedergabe wird man *A. v. Zemlinsky* nicht so leicht nachmachen. Auch im *Tschechischen Nationaltheater* herrscht ein konservativer Ton. Immerhin hat die Pflege nationaler Opern ethische Grundlage: als Nachtrag erwähne ich *Rudolf Karels* Singspiel »Ilses Herz«, eine Bohème-Oper, zu der eine effektvolle temperamentsbeschwingte Musik gemacht wird, die dem Theatralischen gerecht wird. Bedenkt man, daß die Oper sechzehn Jahre im Archiv lag und der Komponist heute mit am linken Flügel marschiert, dann wird man durch den Staub die Qualitäten erkennen. In der Hauptrolle war Frau *Horvat* schauspielerisch und stimmlich bemerkenswert, *Ottokar Ostrčil* ist eine transparente Wiedergabe gelungen. *Erich Steinhard*

ROSTOCK: Eine unverkürzte Tristan-Aufführung unter *Schmidt-Beldens* Orchesterleitung mit gleichmäßig guter Besetzung aller Rollen, vornehmlich des Tristan durch *Neubert*, der Isolde durch *Sofie Cordes*, des Marke durch *Knörzer* erbrachte aufs neue den Beweis, daß die Werke Wagners hier mit ganz seltener Liebe und Sorgfalt gepflegt werden. — Glucks »Pilger von Mekka« in Hagemanns Bearbeitung und Nötzels »Meister Guido« erlebten unter *Karl Reise* ihre Erstaufführungen. Auch bei diesen komischen Opern verdient das Bestreben einer stilgemäßen Inszenierung durch den Oberspielleiter *Weißleder* Anerkennung. — Sehr hübsch war eine Aufführung von Humperdincks »Hänsel und Gretel« (*Annie Haupt-Ferry* und *Betty Küper*). — In musikalischen Morgenfeiern hielt *Dr. Neubeck* Gedächtnisreden auf Gluck und Beethoven. — Die Ballettmeisterin *Else Nicolai-Müller* stellte in farbenfrohen Bildern zu reizender musikalischer Begleitung eine Entwicklung des Tanzes vom Altertum bis zur Gegenwart vor Auge und Ohr. *Wolfgang Golther*

SCHWEIZ: Die mancherorts zwingend empfundene Notwendigkeit einer modernisierenden Retouche des Szenischen in den Bühnenschöpfungen Richard Wagners, veranlaßte die künstlerische Leitung der Basler Oper, die geplante Neuinszenierung des »Ring« nach den Intentionen des Genfer Malers *Adolphe Appia* vorzunehmen.
Das Ergebnis dieses interessanten und in gewissem Sinne auch wagemutigen Versuchs war als Ganzes genommen ein entschiedener

Fund, dem historische Bedeutung zugemessen werden darf, selbst wenn leise Divergenzen des Stils, die sich aus der Gegensätzlichkeit germanischen und romanischen Wesens leicht erklären, als mindernde Faktoren betrachtet werden müssen. Außer aller Frage steht vor allem die nachschöpferische Potenz Appias, sowie sein hoher, zielsicherer Ernst. Da, wo er mit Althergebrachtem bricht, leitet ihn nicht Wunsch und Wille zu nur Neuem, sondern in erster Linie die Erkenntnis des bisher Unzulänglichen und Unbefriedigenden. Die glückliche Eliminierung des Allzu-Maschinellen, der große, Kostüm und Szenarium zu vollendeter Einheit bindende Zug, sowie ein koloristisch und formal erlesener Geschmack ergeben Eindrücke tiefer Art und eröffnen weite Perspektiven, so daß das Experiment, dem der Autor seine Gegenwart, *Oscar Wälterlin* sein hohes Können als Spielleiter lieh, sehr dankenswert erschien. Anerkennenswert gelang auch das Musikalische, dem *Gottfried Becker* ein ausgezeichneter Führer war. *Gebhard Reiner*

STUTTGART: In den Besitz eines wertvollen Werkes gelangte die Oper mit der musikalischen Komödie »Don Gil von den grünen Hosen« von Walter Braunfels. Der Fortschritt gegenüber den früheren Opern des Komponisten liegt darin, daß das Konstruktive der Szenengestaltung und der Musik weniger offen zutage liegt, doch gibt es auch in Don Gil noch Stellen, denen man die künstlerische Mache anmerkt. Auf alle Fälle sollte man ein solches Stück, das den Hauptdarstellern äußerst dankbare Aufgaben zuweist und das auch dem feinprüfenden Ohr des anspruchsvolleren Opernbesuchers zusagt, im Spielplan zu halten versuchen. Bei der hiesigen Erstaufführung, die in die Hände von Generalmusikdirektor *Leonhardt* und Spielleiter *Ehrhardt* gelegt war, zeichnete sich in erster Linie aus *Moje Forbach* als Inhaberin der Titelrolle; Professor *Pankoks* Kostüm- und dekorative Entwürfe verdienen ihrer Eigenart wegen hervorgeboben zu werden. *Alexander Eisenmann*

WEIMAR: Mit der Ernennung von *Ernst Praetorius* zum Generalmusikdirektor des »Deutschen Nationaltheaters« scheint unsere Oper jenen Aufschwung nehmen zu wollen, auf den wir seit einem Jahrzehnt warten. Mit sicherem Instinkt, heißem Temperament und hoher geistiger Kultur deckt er, jede handwerkliche Taktschlägerei meidend, die inneren Linien der Musik auf. Er tut nie eine Sache halb; er arbeitet mit Feuereifer und Hingabe an dem Wiederaufbau der Oper. Fidelio, Rosenkavalier, Tristan und Isolde erstehen zu neuem Leben. Die undramatischen »Vögel« von Braunfels erstrahlen, besonders im poesiedurchtränkten zweiten Akte, im leuchtenden Gefieder ihrer romantischen Herrlichkeiten. *Hertha Reinecke* singt mit koloraturfremder Innigkeit die Nachtigall. Altbewährte Kräfte, ein famoser Chor und ein gutes Orchester sind verläßliche Helfer. An der Spitze der 61jährige, unverwüstliche *Strathmann*, dann die neuverpflichtete, ausgezeichnete Hochdramatische *Frick*, der tiefgestaltende *Bergmann*, der prächtige Bassist *Mang*, die innerlich beanlagte *Elsbeth Bergmann* u. a. Der junge Kapellmeister *Ferdinand Herz* ist eine Hoffnung. Er verhilft der »Tosca«, die *Moris* prächtig inszenierte, zu einem lauten Bühnenerfolg. *Otto Reuter*

WIEN: Wenn nicht alles trügt, wird die Strauß-Affäre in der *Staatsoper* mit einer Schlußkadenz in versöhnlichem, echt österreichischem Sinne ausklingen. Wie ja auch in der Anlage und Durchführung dieses Konflikts das lokale Geisteskolorit bedeutsam zur Geltung kommt. Echt österreichisch war es, daß unsere Kunstdiplomaten den »Wirbel« nicht voraussahen, der kommen mußte, als sie mit Dienstinstruktionen, Paragraphen und sonstigen Überrumpelungen Straußens Demission erzwangen; echt österreichisch dann die Taktik der Kunstbürokraten, die die fromme Unschuldsmiene aufsetzten, die Ahnungslosen spielten, mit der festen Entschlossenheit, nichts zu sagen und nichts zu tun, ehe sich nicht die streitbaren Gemüter beruhigt, die Polemiken erschöpft hätten. Sie sind Meister in der Kunst, über Affären Gras wachsen, Dinge uninteressant werden zu lassen. Und wenn es jetzt heißt, daß die Diskussion zwischen dem Minister und Richard Strauß wieder in Gang sei, ja, daß bereits ein neuer Vertrag vor dem Abschluß stehe, so offenbart sich damit eben auch wieder echt österreichische Gesinnung, und zwar diesmal von ihrer sympathischen Seite der Nachgiebigkeit und der besseren Einsicht. Zum Schluß wird es wahrscheinlich weder Sieger noch Besiegte geben und man wird sich nur fragen müssen, wozu der ganze Lärm eigentlich nötig war. Indessen wird freilich da und dort immer noch ein wenig geschürt und die zügellose Strauß-Antipathie bringt sogar das Kunst-

stück zuwege, Erfolge und Fortschritte festzustellen, die in den letzten Opernwochen seit der Demission errungen worden seien. In Wirklichkeit ist das Resultat dürftig genug. Als wichtigste Post kann die Reprise des »Falstaff« angeführt werden, die Generalmusikdirektor *Egon Pollak* aus Hamburg als Gastdirigent leitete. Eine sehr saubere und korrekte, aber doch auch recht trockene Aufführung, der vor allem der glaubhafte Vertreter der Titelrolle fehlte. Denn *Hans Duhan* ist mit seiner noblen, lyrisch umflorten Stimme ein sehr schätzenswerter Almaviva, aber gewiß kein Falstaff. — Weniger verheißungsvoll ist der Aspekt, den die *Volksoper* bietet. Hier geht alles drunter und drüber. Der Verwaltungsrat intrigiert gegen den Direktor Stiedry; das Orchester und das Personal lehnt sich wieder gegen den Verwaltungsrat auf; Chaos im Vordergrund, während man im Hintergrund, Unruhe stiftend, die Gestalten Gruder-Guntrams und Leo Blechs auftauchen sieht. Die Schuldenlast wächst, die Gläubiger drängen, die Mitglieder sind verzweifelt und spielen auf Teilung und das Ende vom Lied heißt: Ausgleichsverfahren.

Heinrich Kralik

KONZERT

BERLIN: Der sonst so ruhige Gang der philharmonischen Konzerte wurde an einem Dezembertage durch das Auftreten *Igor Strawinskijs* unterbrochen, der unter *Furtwängler* sein Klavierkonzert spielte. Man hatte diesem Erscheinen mit solcher Spannung entgegengesehen, daß notwendig etwas geschehen mußte. Schon in Leipzig hatte Strawinskij einen Vorgeschmack davon erhalten, wie man ihn als Zerstörer gottgewollter Abhängigkeiten auf deutschem Boden zu behandeln gedachte. In Berlin, wo die Öffentlichkeit größer ist, kann der Widerspruch nicht so heftige Formen annehmen. Immerhin wurde das Klavierkonzert mit allen Zeichen einer Sensation aufgenommen. Es ist an sich gar keine, sondern wird dazu gemacht durch die gewaltige motorische Kraft, mit der es Strawinskij spielt. Sein Klavierkonzert steht in der Reihe jener Werke, die eine Abkehr von allem spezifisch Russischen, von allem, was vorwiegend durch Klang und Rhythmus wirkt, bedeuten. Wer etwa in diesem Werk die Sensationen des »Sacre du Printemps« wiederfinden wollte, mußte enttäuscht sein. Strawinskij hat schon in seiner Pulcinella-Suite, die eine entzückende Umwandlung des Originals ist, seine Liebe zur alten Musik bewiesen. Abseits der Sonate aufgewachsen, aber doch mit einer regelrechten Sinfonie belastet, ist er später durch das Russische Ballett zu einer optisch beeinflußten Kunst gelangt, deren andere starke Zeugnisse wir in »Petruschka« und in der »Historie du soldat« kennen gelernt haben. Der heutige Strawinskij will vom Theater nichts mehr wissen. Er will nur noch reine Musik machen. Daraus muß sich eine ganz andere Einstellung auch des Zuhörers auf sein Werk ergeben. Das Klavierkonzert in drei Sätzen würde durch sein Material nicht besonders auffallen. Aber die Art, wie es trotz rhythmischer Vielgestaltigkeit zur Einheit gebunden ist, hebt es doch aus der gegenwärtigen Produktion heraus. Selbst der Klang kann nicht im höheren Grade aufreizend sein. Denn das Blasorchester, das Strawinskij dem Klavier gegenüberstellt, mischt sich mit dem Tasteninstrument zwar nicht so vollständig und eigentümlich, wie man es von Strawinskij erwartet, ist aber doch zu einem freundlichen Kompromiß mit ihm gelangt. Der Mittelsatz wirkt so traditionell, daß er von vorurteilslosen Hörern sogar schön genannt werden müßte. In den Ecksätzen arbeitet Polyphonie durchaus unsensationell. Der letzte, obwohl aus verschiedenartigen Elementen bestehend, steht doch im Dienste einer höheren Einheit. So daß, als sensationell, eben nur die Art und Weise des Vortrags durch den Komponisten bleibt. Dieser, immer in Furcht vor einer Sentimentalität, jedenfalls aber von romantischen Neigungen unbelastet, hämmert sein Konzert aus den Tasten heraus, vermeidet jede den stählernen Rhythmus erschütternde Nüancierung und erreicht damit allerdings den Gesamteindruck von etwas Steinernem. Gefühlsschwelgerische Menschen also sind entsetzt, weil sie hier angebliche Gemütlosigkeit bemerken. Die Wirkung des Klavierkonzertes wird so vom Psychischen ins Physische verlegt, und die Reaktion geschieht in bekannter Weise. Aber sie erscheint unbegreiflich, wenn man das Klavierkonzert liest. Ein zweites Kammerkonzert, von Strawinskij selbst geleitet, zeigt sofort ein anderes Bild. Die Modernen Schönbergscher Richtung sind ob der Sanftheit Strawinskijs erstaunt. Sein Oktett für Blasinstrumente, das Scherchen in Salzburg zu einer Sensation machte, erscheint völlig zahm. Seine Koda will den Charakter der Gemessenheit noch unterstreichen. Strawinskij selbst, immer ein bißchen doktrinär,

will, ein lebender Metronom, nicht Überflüssiges tun, vor allem von den meisten, sich selbst inszenierenden Berufsdirigenten abstechen. Begleitet er seine japanischen Gesänge, reizende Sächelchen aus einer früheren Periode, dann ist der feinsinnige Lyriker zu spüren, der diese Lieder aus russischen Gründen gestaltet hat. Nicht ganz so günstig stellt sich, abseits der Bühne, die »Histoire du soldat« als Suite dar. Das literarische Vorbild ist nicht auszuschalten, Parodie und Melancholie verlieren an Eindruckskraft. Betrachten wir diese beiden Abende rückschauend, so kann man nur sagen, daß sie zwar einen Teil, aber doch nicht den wesentlichsten der Erscheinung Strawinskijs beleuchtet haben. Es fehlten in dieser Überschau sehr bezeichnende Werke auch außer dem »Sacre«, der nun einmal den Höhepunkt seines Wirkens darstellt. Mit dem Phänomen Strawinskij, das schon in seinen Ausstrahlungen erstaunlich ist, werden wir noch lange nicht fertig sein. Selbst wenn es feststehen sollte, daß seine gegenwärtige Hingabe an den reinen Kontrapunkt ihn nicht gleichen Gipfeln zuführt, wie seine künstlerische Betätigung im Dienste der Rasse und des Balletts, müßten wir immer noch seine Bedeutung als die eines Führers nach dem bisher vorliegenden Gesamtopus werten. Ich konnte die Reichweite seiner Begabung, seinen Einfluß auf die schöpferischen Menschen in den verschiedenen Ländern Europas an Ort und Stelle bezeugen.
Mahlers Zehnte hatte schon beim Lesen der vom Verlage Zsolnay mit größter Sorgfalt und Klarheit hergestellten Skizzenblätter viel von ihrem Zauber verloren. Daß es sich hier um Bruchstücke handelt, sollte denen, die sich auf ihre Mahler-Kenntnis soviel zugutetun, sehr bald klar geworden sein. Das Adagio insbesondere weist in Klang und Struktur eine Halbfertigkeit auf, die der Welt zu zeigen dem verewigten Komponisten gewiß niemals eingefallen wäre. Von den Takt- und Geschmacksfragen, die dabei noch entstehen, soll gar nicht gesprochen werden. Auch nach einer hochwertigen Aufführung mit den Philharmonikern unter *Otto Klemperer*, die gewiß bis in die tiefsten Geheimnisse jenseits der Noten dieser Torso-Partitur eindrang, kann nur von weiteren Vorführungen dieser Bruchstücke abgeraten werden.
Erich Kleiber führte in den Sinfoniekonzerten eine Sinfonie *Julius Bittners* auf, die unter seiner Leitung unaufhörlich viel zu schön klang, um bedeutend zu sein. *Bruno Walter* beseelte das Verdi-Requiem in seiner Weise. *Furtwängler* ist nach Amerika abgereist und wird durch Klemperer ersetzt.

Adolf Weißmann

AACHEN: Die städtischen Konzerte zeigen gegenüber vergangenen Jahren ein wesentlich verändertes Bild. Die klassische Musik ist aus den großen, repräsentativen Veranstaltungen etwas zurückgedrängt, findet aber dafür in den gesellschaftlich zwar bescheidenen, aber künstlerisch meist vollwertigen Volks-Sinfoniekonzerten einen hervorragenden Platz. Als erste Neuheit hörten wir eine sinfonische Fantasie von Hans Gál. Das Wort sinfonisch ist mit Vorbehalt aufzufassen, die Musik ist dafür zu sehr mit szenisch-programmatischen Bestandteilen durchsetzt. — Örtlich neu war Regers Böcklinsuite. Tiefe Wirkung tat Mahlers Lied von der Erde, von *Ilona Durigo* und *Alfred Wilde* gut interpretiert. — »Hyperion« von Richard Wetz, ein sehr klangschönes, in Brahmsens Bahnen fahrendes Werk für Baritonsolo und Chor fand in dem hiesigen *Fritz Düttbernd* einen verständnisvollen Interpreten. Den Schlußchor sang der Städtische Gesangverein, der in seiner jetzigen Form zu den ersten Chorvereinigungen überhaupt gehören dürfte. Unter *Peter Raabes* Leitung brachte er eine so gut wie unbekannte Bach-Kantate: »Herr wie dein Name so auch dein Ruhm«. Eine Virtuosenleistung des Chors ist das Tedeum von Braunfels, das hier mit den Solisten *Amalie Merz-Tunner* und *Kraus* wiederholt wurde. — Neben den städtischen Veranstaltungen gibt es Chorkonzerte in Fülle. Unter ihnen ragt ein Bruckner-Abend des *Aachener Lehrer- und Lehrerinnengesangvereins*, den *W. Weinberg* leitet, durch Gediegenheit der Darbietung hervor. Zum ersten Male hörte man an dem Abend Bruckners e-moll-Messe. Auch die regelmäßigen Veranstaltungen des *Bach-Vereins* unter *Rudolf Mauersberger* sind künstlerisch ernst zu nehmen. *W. Kemp*

AGRAM: Der Gesangverein »*Lisinski*« führte gemeinsam mit der »*Zagreber Philharmonie*« Beethovens »Missa Solemnis« auf. Der Dirigent des Abends, *Krešimir Baranović*, vollbrachte eine musikalische Meisterleistung, so daß diese Aufführung zum größten Ereignis der Saison gezählt werden muß. Alle Einzelheiten dieses Riesenwerkes wurden mit besonderer Sorgfalt ausgefeilt, der Chor beherrschte seine schwierige Rolle virtuos und es wurde die kleinste rhythmische

und dynamische Wendung berücksichtigt. Die Solostellen wurden von *Zlata Gjungjenac* (Sopran), *Marta Pospišil* (Alt), *Josip Rijavec* (Tenor) und *Tošo Lesić* (Baß) erfolgreich gesungen. In allem eine auf höchster künstlerischer Stufe stehende Wiedergabe, die die Anerkennung der gesamten Presse und des Publikums fand. Der Verein und seine Funktionäre wurden bei diesem Anlasse vom König mit Orden ausgezeichnet. *Žipa Hirschler*

AMSTERDAM: Zwei Namen standen im Brennpunkt des Konzertlebens: Mahler und Strawinskij. Die Erkenntnis des hier allmählich in die Reihe der »Klassiker« eingerückten Mahler wurde vertieft durch das Erlebnis der »Zehnten«, während der neue Gott Strawinskij Künstler, Publikum und Presse im Sturm eroberte. Das *Konzertgebouw* brachte im Laufe des vergangenen Jahres fast alle Orchesterwerke Strawinskijs und damit eine interessante Übersicht über die Entwicklung seines Stiles. Der reinste Eindruck blieb wohl »Petruschka« in der Darstellung durch das russische Ballett. Als Konzertaufführung hatte »Le sacre du printemps« sensationellen Erfolg, der sich in zwei Wiederholungen innerhalb einer Woche noch steigerte. *Pierre Monteux* dirigierte. Seine fast akrobatische Beherrschung dieses rhythmisch so verzwickten Werkes ist erstaunlich; das Orchester folgte, nach etwa zehn vorangegangenen Proben, mit unerhört virtuosem Schwung und spielerischer Überwindung aller Schwierigkeiten. Bei seinem persönlichen Erscheinen im Concertgebouw wurde der Komponist des »Sacre« mit stürmischen Ovationen begrüßt. Strawinskij trat zunächst als Pianist und Interpret seines neuen Klavierkonzertes mit Bläserbegleitung auf, dann in einem zweiten Konzert als Dirigent eigener Werke. Das fantastische Scherzo aus dem Jahre 1907 gab interessante Aufschlüsse über seine Entwicklung als Schüler Rimskij-Korssakoffs, während »L'oiseau de feu« als erster Meisterwurf seiner großen Ballettschöpfungen faszinierte. Die ausgezeichnete *Vera Janacopulos* sang Lieder und Opernfragmente. Nachdem man Strawinskij als den Triumphator der Gegenwart umjubelt hatte wie selten einen Revolutionär der Tonkunst, nahm man einige Tage später Gustav Mahlers nachgelassenen Sinfonietorso mit allen Zeichen innerer Ergriffenheit auf. Ursprünglich sollte die Uraufführung der »Zehnten« gleichzeitig in Wien und Amsterdam stattfinden, um die gemeinschaftliche Bedeutung der beiden Städte für Mahler und seine Kunst noch einmal zu akzentuieren. Technische Schwierigkeiten machten diese Doppelpremiere unmöglich, und die erste Aufführung im Concertgebouw, dem Schauplatz des großen Mahler-Festes im Mai 1920, fand kurz nach der Wiener Aufführung statt. Die technisch und geistig wunderbar geklärte Wiedergabe durch *Willem Mengelberg* und die Seinen hinterließ tiefen Eindruck. Nach der einleitenden Maurerischen Trauermusik von Mozart spielte man erst das kleine Scherzo, »Purgatorio« betitelt, ein Stück, das den Mahlerschen Scherzotyp um ein eigenartiges Spezimen bereichert. Dann folgte das große Adagio, das den ersten Teil der Sinfonie bilden sollte. Es ist der intensivste Ausdruck des ganz vergeistigten Mahler und strebt als solcher noch über den Schlußsatz seiner 9. Sinfonie hinaus. Diese letzten Dokumente seines Genius sind nicht nur von psychologischem Interesse, sie bringen tatsächlich auch Momente, die zu den großen Offenbarungen der Tonkunst gehören. Über das Für und Wider der Meinungen betreffend die Veröffentlichung der »Zehnten« hat Mahler selbst durch die Größe und Wirkung seiner Musik entschieden. Es ist nur zu hoffen, daß die Freigabe für weitere Aufführungen unter Bedingungen geschieht, die die Beachtung der Eigenart und intimen Bedeutung dieses Vermächtnisses verbürgen, damit es nicht das Opfer flüchtiger Sensationslust wird. — Von Mahler hörten wir außerdem noch die ersten vier Sinfonien in vollendet stilvollen Wiedergaben, wie sie hier traditionell sind. Leider mußte man durch Mengelbergs Erkrankung auf eine Bruckner-Gedenkfeier verzichten, die hoffentlich am Ende des Winters unter Karl Muck nachgeholt wird. Als stellvertretender Dirigent zeigte *Monteux* ausgezeichnete Führerqualitäten. Wie er als Franzose Beethoven, Brahms und Strauß gestaltete, zeugte von breiter Einstellung auf die verschiedenen Stilarten, wenn auch der Charakter nicht stets mit ganzer Schärfe getroffen wurde. Als wirklicher Meister des Taktstocks und dabei prachtvolle universelle Musikernatur imponierte *Ossip Gabrilowitsch.* Er brachte uns unter anderem Skrjabins »Poème divin« sehr phantasievoll, klangschön und prächtig aufgebaut. — Von neuen Werken kamen im Concertgebouw noch zur Aufführung: Wilhelm Pypers 2. Sinfonie, Rudolf Mengelbergs »Sinfonische Elegie«, Emile Enthovens »Burleske«, Vaughan Williams'

»Fantasie für Streichorchester«, Ravels »Tsigane« (*Dushkin* als Solist), Strauß' »Couperin-Suite«. — *Fritz Kreisler* eröffnete die Reihe der Solisten, es folgten *Huberman* und *Schmuller*, von Pianisten *Iturbi*, *Myra Heß*, *Landowska*, *Mesritz van Veldhuyzen*. — *Louis Zimmermann* wurde als Interpret des Heldenleben-Solo gefeiert, mit dem er sich vor 25 Jahren als junger Konzertmeister in Amsterdam einführte. Hervorragend ist *Gérard Hekking* als Gestalter des Don Quixote.

Rudolf Mengelberg

BARMEN-ELBERFELD: Es ist ein erfreulicher Beweis für die innere Aufwärtsbewegung des Wuppertaler Musiklebens, daß Bruckners Sinfonien und Chorwerke immer stärkerer Teilnahme begegnen. Wir danken dies nicht zum wenigsten *Hermann v. Schmeidel*, der durch sein warmherziges Musizieren und seine Vorliebe für ruhige Zeitmaße wesentliche Voraussetzungen für Bruckner erfüllt. Zur Gedächtnisfeier bot er eine weihevolle Aufführung der 5. Sinfonie. Unter *Hermann Abendroth* mit seinem *Kölner Orchester* hörte man die Siebte, während der Kölner *Domchor* mit der prachtvoll gesungenen e-moll-Messe großen künstlerischen Erfolg hatte. Als neuer Leiter der *Barmer Konzertgesellschaft* stellte sich *Hans Weisbach* vor und weckte mit Pfitzners »Romantischer Kantate« äußerst günstige Eindrücke. Seine gesunde, klare, musikalische Art strebt ins Große, ohne Zartes zu vernachlässigen. Mit ruhiger, sparsamer Geste geleitete er den Chor und das klanglich fein abgestimmte Orchester zu einer imponierenden Leistung, so daß seine Berufung einen entschiedenen Gewinn bedeutet. Der *Oratorienchor (Hermann Inderau)* entriß Händels »Belsazar«, einen hochinteressanten Beitrag zur musikalischen Völkerkunde, der Vergessenheit. Den etwas einseitig klangfrohen *Römischen Basiliken-Chor* überragten die *Don-Kosaken* mit ihrer ergreifenden Heimatkunst um ein gutes Stück.

Walter Seybold

BREMEN: Im Programm der Philharmonischen Konzerte sowohl wie in dem der Neuen Musikgesellschaft haben die Klassiker und mit besonderem Nachdruck Bach und Händel ein starkes Übergewicht. Ein günstiges Zeichen für die aus den Fugen, d. h. aus der lebendigen Tradition herausgeschlitterte Zeit. Man besinnt sich auf seine eigenen Anfänge und Kraft. Am lebendigsten wurde diese Kraft in Händel, dessen Pastoral »Acis und Galatea« einen Begeisterungssturm weckte, wie er im modernen Konzertsaal lange nicht gehört wurde. Den Hauptanteil daran hatte neben *Birgit Engell* und *A. M. Topitz* der mit kyklopischem Humor und vollster Herrschaft über große Mittel der Stimme und der Technik plastisch hingestellte Polyphem *Albert Fischers*. Von Bach gab es zwei Sopranarien, das Orgelpräludium in Es-dur, Choralvorspiel und Choral auf das alte Jahr, und die drei ersten Kantaten des Weihnachtsoratoriums; von Händel gab es noch die Solokantate »Lukrezia« (*Lotte Leonard*) und das Concerto grosso in d-moll. Dagegen ließen Schrekers Suite (»Der Geburtstag der Infantin«) und Korngolds Klavierkonzert für die linke Hand allein (mit *Paul Wittgenstein*) durchaus kühl. Nicht besser erging es zwei anderen Novitäten, der sinfonischen Elegie Rudolf Mengelbergs und dem anspruchsvollen Violinkonzert von Emil Bohnke, das sich als ein gekünstelter Orchestervorwand für die kühl-elegante Virtuosenkunst von *Georg Kulenkampff-Post* auswies. In mehreren Konzerten außerhalb der Philharmonischen Gesellschaft im Künstlerverein und in der Union befestigte *Celeste Chop-Groenevelt* ihren Ruf als glänzende Pianistin.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: Von mehr oder weniger erfolgreichen Neuheiten sei die Rede. Der bedeutendste Eindruck ging von Max Regers nachgelassenem Klavierquintett aus. Der *Bund für neue Musik* setzte es auf das Programm seines dritten diesjährigen Kammerkonzerts, nachdem eine Anzahl anderer Novitäten in den vorangegangenen Konzerten durch Gehaltlosigkeit — es handelte sich um Kompositionen von Darius Milhaud, Alexander Skrjabin und Zoltan Kodaly — aufgefallen waren. Auch Rudi Stephans Musik für sieben Saiteninstrumente lernten wir spät aber doch kennen und schätzen. Den Erfolg stützte das *Schlesische Streichquartett* und *Georg Dohrns* meisterliche Pianistik. In einem Konzert des Orchestervereins brachte es Max Trapps 2. Sinfonie zu einem dem inneren Wert des Werkes nicht ganz entsprechenden starken Publikumserfolge. *Walter Giesekings* geniale Kunst ermöglichte uns das Eindringen in Pfitzners Klavierkonzert, dessen orchestraler Teil vom Schlesischen Landesorchester unter *Dohrn* technisch hervorragend und stimmungstief gestaltet wurde. Unbewegt hörte man ein Konzert für Violoncello und Orchester von

d'Albert. *Alexander Schuster*, der neue Cellist des Schlesischen Streichquartetts spielte es in solidem Stil. *Rudolf Bilke*

DRESDEN: An einem Sinfonieabend im Opernhaus kam das *Klavierkonzert* von *Adolf Busch* zur *Uraufführung*. Der seltene Fall, daß ein berühmter Geiger ein Klavierkonzert geschrieben hat, sicherte dem Werk von vorneherein ein gewisses sensationelles Interesse. Allein als Komposition an sich hat es gefesselt. Im Klangcharakter des in kleiner klassischer Besetzung gehaltenen Orchesters wie in der ganzen Formgebung zeigt es das Gesicht der Brahms-Reger-Schule. Der erste Satz ist ein sehr klar gegliedertes Sonatenallegro, der dritte ein gleichartiges Rondo mit einem eindringlichen Fugato. Inmitten steht ein schwärmerischer langsamer Satz, der mehr romantisch zerfließt und die melodischen Linien zeitweise in reiner Akkord- und Klangwirkung auflöst. Das Verhältnis von Klavier und Orchester ist vorwiegend sinfonisch; trotzdem ist der Klavierpart auch pianistisch dankbar, ganz aus der Technik des Instrumentes heraus gestaltet und die virtuose Spielart seinen reinmusikalischen Zwecken in reichem Maße dienstbar machend. Als Grundtonart des Konzertes ist C-dur angegeben; es klingt aber eigentlich viel mehr nach a-moll hinüber, entbehrt der lichten Freudigkeit, hat mehr verhalten leidenschaftliche, schwärmerische oder humorvoll schrullenhafte Stimmung. Die Uraufführung unter Leitung von *Fritz Busch* hatte großen Erfolg; einen wesentlichen Anteil davon konnte indessen der Pianist *Rudolf Serkin* beanspruchen, der bekannte Partner des Busch-Quartetts, der das Werk musikalisch wie technisch einfach fabelhaft spielte.
Eugen Schmitz

DUISBURG: Daß sich die kompositorischen Arbeiten Rudi Stephans allmählich im deutschen Konzertsaal einzuleben beginnen, beweist neuerdings auch die Aufführung der »Musik für sieben Saiteninstrumente« durch *Paul Scheinpflug* in Duisburg. Das Werk ist die älteste selbständige Instrumentalschöpfung des jungen Künstlers, der leider viel zu früh aus dem Kreis der Lebenden abberufen wurde. Zwar mutet seine musikalische Sprache hier noch nicht ausgereift an, aber sie fesselt schon durch männliche Struktur, die ihr durch die eigenwillige, klare, thematische Entwicklung und die auf polyphonem Wege geschaffenen, konzentrierten, neuartigen Klangreize gegeben wurde. Neben dieser modernen Schöpfung präsentierte sich *Hans Hermann Wetzler* mit seinen »Visionen« wohl als starker Rhythmiker und Schöpfer bizarrer Klangkombinationen, die Linie inneren Nacherlebens blieb aber etwas zurück, obgleich sich der Komponist am Dirigentenpult mit Feuergeist und Routine für die aufbegehrende Gebärde des Werkes einsetzte. Während des zweiten vom *Städtischen Konservatorium* veranstalteten *Meisterkonzerts* hielt kein Geringerer denn *Josef Pembaur* Einkehr. Er führte seine kunstbeflissene Gemeinde zu erlesenen Werken von Mozart, Schubert, Chopin und Liszt. Das *Grevesmühl-Quartett* führte mit intimen Schöpfungen von Dittersdorf, Haydn, Dvořak, Schubert, Brahms und Bruckner ins Reich unproblematischer Musik, die bei feinausgewogenem Zusammenspiel Ohr und Herz gewann. Zum Schluß sei noch erwähnt, daß durch die Initiative Paul Scheinpflugs und des Rechtsanwalts Lentz in Duisburg eine *Ortsgruppe der Deutschen Reger-Gesellschaft* gegründet wurde, die den Werken des Meisters mehr denn je die Wege in die Öffentlichkeit ebnen will. *Max Voigt*

DÜSSELDORF: *Georg Schneevoigt* beweist fast ausnahmslos mit jedem Werk, daß er nicht der gesuchte Führer ist. Am schlimmsten verballhornte er die Regerschen Mozart-Variationen, die er außerdem noch um die burleske fünfte Variation kürzte! Als Chorleiter führte er sich dadurch ein, daß er die vorgesehenen Bach-Kantaten einfach absetzte und Mozarts Requiem lieblos heruntertaktierte. Die Solisten leiden bei ihm stets unter übermäßig dickem Orchesterklang. *Karl Flesch* spielte in bekannt vornehm eindringlicher Art das Brahmssche Violinkonzert, *Nicolai Orloff* bewies in Rachmaninoffs zweitem Klavierkonzert hervorragende Qualitäten. Im Bach-Verein zeigten Werke von Heinrich Schütz und Mathias Weckmann ungebrochene Lebenskraft. *Walter Gieseking* ließ mit gleich großer Meisterschaft Klassiker wie Moderne erleben. *Edwin Fischer* bescherte Feststunden mit einem Concerto grosso von Vivaldi und Bachschen Konzerten für zwei und drei Klaviere. Herzlos-witzige Stücke für Streichquartett von Strawinskij erregten beim Publikum mindestens ebensoviel Befremden wie Heiterkeit, Quartette von Jarnach und Zemlinsky zeichneten sich durch klar disponierte Form und melodischen Gehalt aus. An einem romanischen Abend

(Budapester Streichquartett) erschien Debussys op. 10 als wertvollste Gabe.

Carl Heinzen

FRANKFURT a. M.: *Clemens Krauß'* Konzertleistungen: eine Domestika, gruppiert um die paar Stichflammen und ohne rechte Liebe für den lockeren Kontrapunkt; ein »Lied von der Erde«, das mit Luftpausen und Orchestergebärden als Musikdrama daherkam und die Einsamkeit des Gesanges vergaß; eine Siebente Beethovens, die über den Abgrund weghastete und sich als Apotheose des Tanzes fühlte, ehe sie das Reich der Schwere durchmessen mochte, über dem allein solcher Tanz lösend sich ereignet.

Zwei *Uraufführungen* von Belang: *Hindemiths* Klavierkonzert op. 36, auch »Kammermusik Nr. 2« geheißen, *Křeneks* 3. Sinfonie. Schien es in den »Marienliedern«, im Quartett op. 32, als wolle Hindemith kontrollierter und belasteter schreiben, so muß das neue Stück enttäuschen; zwar chromatische Sequenzen gibt es nicht mehr, zwar die metrischen Bögen sind freier gefaßt; doch stets wieder stampft die Maschinenrhythmik blank und widerstandslos daher, walzt alle technischen Probleme glatt unter sich, jede melodische Gestalt, jede vielstimmige Entfaltung. Es spielt nun merklich ein romantischer Bach herein, romantisch, weil hier Kunst, objektiver Stützen bar, eine Objektivität anruft, die ihr selbst längst entglitt und die am Ende auch jene Vergangenheit nicht besaß, zu der sie flüchtet. Das Klavier spielt zweistimmige Inventionen, durchweg kanonischer Führung, das Orchester rattert zugleich, und wo nicht schnöder Witz bekennt, das sei nur klassizistischer Maskenball, langweilt man sich gar: im billigen ersten Satz und im ehrlich trockenen Finale, das grob ist wie von Milhaud. Spezifischer der trübe langsame Teil, der an die »junge Magd« erinnert mit seiner Phantastik der Enge, freilich verläuft. Nur im »Kleinen Potpourri« pfeift, trotz der Strawinskij-Trompete, etwas von der Unsterblichkeit des Schusterjungen. — *Křeneks* »Dritte« wirkt wie ein kammermusikhaftes Nachspiel zu der (1923 in Kassel gehörten) 2. Sinfonie, ein bißchen ermüdet, mit Durchblicken ins Harmlose, der großen Spannungen völlig entratend. Auch Křenek macht es sich zu leicht, läßt die Entleertheit seiner Klangkonstruktionen, die mit Bedacht personale Gehalte meiden, zum Surrogat werden für die Objektivität des Spiels, die nur aus der Fülle gleichgerichteter Menschen wird. Bald genug schlägt die Problematik der Seelenhaltung in technische Unzulänglichkeit um; eine wahllose Harmonik reiht Dreiklänge an vielstimmige Akkorde im Zeichen des »Spiels«, das alles erlaubt; die Polyphonie entwickelt sich imitatorisch und kombinatorisch, obwohl doch das thematisch Einzelne zu entwertet ist, um solche Verarbeitung zu tragen; und der Satz, über lange Strecken wohl nur real dreistimmig, wird bedenkenlos hinkomponiert, wo er selbst anders möchte oder verstummen. Bei Křenek besteht, mehr noch als bei dem unkomplizierteren und balanzierteren Hindemith, dessen Intentionen überhaupt nicht ins Dunkel-Problematische hineinreichen, Gefahr, daß ihm der Dämon entweiche und einzig ein blindes Komponiertalent übrig lasse. Ein Dämon ist trotzdem in ihm und sprengt zuweilen das allzufrühe Gefüge.

Sonst hörte man viel Fremdländisches, von Respighi ein hoffnungslos archaisierendes Violinkonzert und die »Fontane di Roma«, die gut klingen, aber schließlich auch von einem Neudeutschen sein könnten, ein dürftiges Programmstück von Falla, die ziemlich unausgewachsene Klavierfantasie von Debussy, von *Erdmann* ganz reif interpretiert, viel Strawinskij, auch das Concertino für Quartett, zwingend knapp gedrängt und ledig der Bindungen tänzerischen Gebrauchs, endlich Ravel, die Valse arg grob unter *Ernst Wendel*, die Orchesterstücke nach der Klaviersuite »Le tombeau de Couperin«, ein Fest später Sammlung und köstlichen Maßes, recht subtil unter Krauß. Kurios von Ravel ein paar Mallarmé-Lieder; da er die eigenen Bindungen abwirft und eine wühlend erotische Chromatik ansetzt, gerät er in die Nähe des jungen Schönberg — während der Wiener eine Serenade wagt. Von ihm führte man achtbar die Gurrelieder auf. Wäre es nicht besser jene Serenade gewesen? *Theodor Wiesengrund-Adorno*

HAMBURG: Der verflossene halbe Konzertwinter, in dem die Anzeichen industrieller Spekulation vorherrschend gewesen, ist mit dem Pyramidenbau des Händelschen »Israel in Ägypten«, unter *Alfred Sittard* mit seinem *Michaelischor*, noch einmal zu einem würdereichen Schlußkapitel gelangt. In den philharmonischen Konzerten, von *Karl Muck* geführt, hat es die »Vehmrichter«-Ouvertüre von Berlioz gegeben (in eindringlich wirkender Darlegung des Jugendstücks, des ersten, mit dem der Autor in Deutschland einst erklungen.)

In der Nachbarschaft spielte *Alma Moodie* (hier als Neuheit) Pfitzners Violinkonzert, diesen gestreckten Sonateneinsätzer mit vier Themen, von denen im Durchführungsteil etliches eine Variationengruppe schafft. Das Werk, das der im »ersten Sinfoniesatz« sonst üblichen Motivzerfaserung ausweicht und aufs charaktervolle Umbilden des Thematischen sich verlegt, half der allen Fährlichkeiten gewachsenen Kunst der jungen Australierin zum geräuschvollen Siege. Berlioz war auch sonst reichlich hier bedacht; so in einem Weihnachtsprogramm Mucks, wo dieser in die Nachbarschaft Glucks die Berlioz-Webersche »Invitation« und sogar — abseits aller gestrengen Neigungen — den Donauwalzer gelangen ließ. In weihnachtlicher Reihe hat *Eugen Papst* neben Concerti grossi von Corelli und Manfredini auch Berlioz' »Heilands Kindheit« (hier Neuheit) aufgeführt — mit bemerkenswerten Strichen, aber einem starken Erfolge, der auch bei der Abwesenheit jeder Extravaganz oder Tollheit romantischer Verwilderung sich rechtfertigt. Unter Papst (mit der Singakademie) gab es auch Friedrich Kloses »Vidi aquam« und dessen D-Messe als Neuheiten. Mehr vom Geiste Liszts darin als von Bruckner; aber viel Aufblicke gläubigsten Bewunderns und viel Pomp des kirchlichen Ritus mit bester Inspiration. Papst hat Bruckner, zum dritten Male heuer, mit der 8. Sinfonie — ganz auf sich gestellt, ohne Nachbarschaft — im Gefolge der Siebenten und Vierten ausgezeichnet, auch mit der Güte und Größe der Interpretation. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Eine Hochflut konzertlicher Veranstaltungen, dazu leere Säle — das sind die Zeichen der Zeit, die nicht allein mit der überall grassierenden Geldknappheit erklärt werden können. Bei den drei unter *Rudolf Krasselt* in der sinfonischen Ausgestaltung zu ansehnlicher Höhe geförderten Abonnementskonzerten der Städtischen Bühne trafen wir auf die bewährten Solisten *Karl Flesch*, *Eduard Erdmann* und *Emanuel Feuermann*. Als ein Werk von einnehmendem Klangreiz und fruchtbarer Phantasiefülle stellten sich die »Fantastischen Erscheinungen« von Walter Braunfels dar, die als Neuheit dargeboten wurden. Charakteristisch für den seitherigen Verlauf der Saison ist die bevorzugte Pflege der Kammermusik und des Oratoriums. Außer unseren beiden Streichquartetten, dem *Riller-* und *Prins-Quartett*, sind fast alle irgendwie namhaften Quartettgenossenschaften Berlins, Dresdens, Leipzigs, Frankfurts bei uns eingekehrt. An Oratorien hörten wir bei der *Musikakademie (Josef Frischen)*, *Mozart-Gemeinde (Walter Höhn)*, *St. Maria (Wilhelm Vietje)*, *Hannoverischer Konzertchor (Hans Stieber)* usw. Klassisches und Neueres. Die *Lutter-Konzerte* unter *Heinrich Lutters* musikalischer Bewährung brachten viel Anreizendes. Das Heer der Solisten, die mit Einzelkonzerten aufwarteten, war groß und im wesentlichen künstlerischer Art.

Albert Hartmann

JENA: Die erste Hälfte des Konzertwinters unserer akademischen Konzerte brachte zwei Orchesterkonzerte, drei Kammermusikabende und ein Oratorium. Am 10. November führte der neue Generalmusikdirektor *Ernst Praetorius* mit der weimarischen Staatskapelle Beethovens Coriolan, Brahms' 4. Sinfonie und die 3. Suite von Tschaikowskij auf: Praetorius gestaltete den tragischen Ernst der Deutschen wie die entzückende Grazie und Kaprize des bei uns viel zu wenig geschätzten Russen in gleich unübertrefflicher Vollendung und man kann Weimar und uns zu diesem hervorragenden Dirigenten nur Glück wünschen, der das Musikleben hier einem neuen Höhepunkt zuführt. Im Dezember dirigierte *Heinrich Laber* mit der reussischen Kapelle Mozarts Es-dur-Sinfonie, das Violinkonzert der gleichen Tonart und Strauß' Zarathustra: Strauß lag dem Dirigenten weit mehr als Mozart, der mit lähmender Temperamentlosigkeit vorgetragen wurde, so daß Wert und Wirkung der Kompositionen im umgekehrten Verhältnis standen. Am 26. Oktober hörten wir das *Busch-Quartett* mit Beethovens op. 130, Regers op. 54, 1 und als erwünschter Zugabe Beethovens Andantescherzoso aus op. 18, 4: alle drei Werke strahlten in künstlerischer Vollendung und hinterließen einen tiefen, beglückenden Eindruck, soweit man das letztere von Regerscher Musik sagen darf. Am 15. November folgte das *Wendling-Quartett* mit Beethovens op. 127, Mozarts d-moll-Quartett und Brahms' Klavierquintett op. 34 (am Klavier unser akademischer Musikdirektor *Volkmann*): während Beethoven etwas zu akademisch genommen wurde, waren Mozart und der sturm- und drangerfüllte, gewaltige Brahms vortrefflich. Am 3. November spielte *Alexander Schmuller* mit Musikdirektor Volkmann vier Violinsonaten, Regers op. 122 und 42, 2, Hindemiths op. 11, 2 und Strauß' herrlich kolo-

riertes op. 18: Schmullers Spiel ist stark intellektuell und läßt daher hinreißende Wärme vermissen, was besonders bei Strauß hervortrat. Endlich führten am 25. November unsre Chöre mit dem Erfurter Orchester unter *Volkmanns* Leitung Händels »Saul« auf, ein Werk von tief ergreifender Gewalt, besonders in den Chorpartien, die vielleicht hie und da ein beschleunigteres Tempo vertragen hätten. Von den Solisten verdienen Herr *Bauer* und Frau *Rosenthal* lobende Hervorhebung. *Albert Leitzmann*

KARLSRUHE: Als Hauptereignis unter den bisherigen Konzerten dieses Winters ist das 3. Sinfoniekonzert der Staatskapelle zu bezeichnen, Dirigent: *Clemens Krauß*. Er »leitet« das Orchester wirklich, sorgfältig, weich, inbrünstig, zu beseeltem Ausdruck und gesanglichstem Klang — er »peitscht« es nicht. Seine Rhythmik ist Herzschlag, nicht Lufthieb. Die Achte von Bruckner wirkte erschütternd und erhebend zugleich. Wie ein schöner Traum, keusch und innig, schwebte Schuberts »Unvollendete« vorüber. Der Dirigent wurde stürmisch gefeiert. Eindrucksvolle Stunden bescherten das *Wendling*-, das *Rosé*- und das *Klingler*-Quartett. Auch unser einheimisches *Voigt*-Quartett, mit dem das *Badische Trio* verbunden ist, trat mit mehreren Kammermusikabenden ganz bedeutsam hervor. Die Geigenkünstler *Franz v. Vescey* und *Florizel v. Reuter* haben mit großem Erfolg hier konzertiert, ebenso *Walter Gieseking*. *Anton Rudolph*

KÖLN: In den Gürzenich-Konzerten brachte *Hermann Abendroth* einige Neuheiten: die vorwiegend im Straußschen Fahrwasser segelnde »Lyrische Ouvertüre« von Georg Széll, die unterhaltsame Suite Franz Schrekers von Wildes »Geburtstag der Infantin« (Zemlinskys Oper »Der Zwerg« wurde hier früher im Opernhaus gegeben), ein Stück schwedischer Heimatkunst in Kurt Atterbergs »Sinfonia piccola«, das neue Violinkonzert von Serge Prokoffjeff, das *Joseph Szigeti* spielte und eine Legende »Die tote Erde« (Dichtung von Karl Spitteler), die der Koblenzer Hermann Henrich mit sicherem Können, aber ohne starke Eigenwerte für Chor und Orchester vertont hat. In den Sinfoniekonzerten waren musikalisch tüchtige, ganz unproblematische Orchestervariationen von August Scharrer, eine ebenso gut gekonnte, aber innerlich leere tragische f-moll-Sinfonie von Hermann Zilcher und zwei zarte, auch technisch fesselnde Orchestergesänge von dem Thuille-Schüler Karl Ehrenberg zu hören. Ein Konzert der Meininger Staatskapelle unter dem jungen, tatkräftigen *Peter Schmitz* erwies den vornehmen Klang dieser Körperschaft, die sich freilich nicht mehr auf der alten, traditionellen Höhe hat halten können. *Walter Jacobs*

KÖNIGSBERG i. P.: Im Konzertleben nehmen nach wie vor die großen Sinfoniekonzerte das größte Interesse in Anspruch. Sie sind in diesem Jahr für Königsberger Verhältnisse stark auf Neuzeitliches eingestellt. Unter diese Rubrik fällt bei uns gar manches, das sonst in deutschen Landen längst bekannt ist. Wir hörten zum erstenmal Bruckners »Dritte«, Regers »Sinfonischen Prolog zu einer Tragödie«, Schönbergs »Pelleas und Melisande.« Auf alle Fälle ist es dankenswert, daß fast jedes Konzert eine Neuheit bringt. *Ernst Kunwald* nimmt sich dieser Dinge stets mit größter Liebe an. Das ausgezeichnete Orchester folgt ihm mit Begeisterung. Eine Aufführung von Mahlers »Lied von der Erde« mit *Lula Mysz-Gmeiner* und *Ludwig Heß* als Solisten hinterließ besonders starken Eindruck. —Was sons aus dem Rahmen unseres durchaus reich bet wegten Musiklebens den ferner Stehenden interessieren könnte, wäre in Kürze dieses: Die »Musikalische Akademie« brachte unter *Karl Ninkes* anfeuernder Leitung die hiesige Erstaufführung der Pfitznerschen Kantate »Von deutscher Seele«. In den Konzerten des »Bundes für Neue Tonkunst« fesselte ein Kammermusikabend des Frankfurter *Lenzewski-Quartetts*, das Werke von Debussy, Bartók und Strawinskij brachte. Die Wiedergabe war glänzend. In einem zweiten Abend brachten *Kurt* und *Hedwig Wieck* und *Dr. Kadisch* zwei hier noch unbekannte Trios von Wolfgang v. Bartels und Kodaly, dazwischen, von Hedwig Wieck vollendet gespielt, eine Bratschensonate von Hindemith. Leider ist das Interesse für die Bestrebungen des Bundes im Publikum viel zu gering. Übertriebener Konservativismus ist den hiesigen musikalischen Kreisen seit Jahrzehnten zur zweiten Natur geworden. *Otto Besch*

KONSTANTINOPEL: Den breiten Raum, den in der Tagespresse die neuen Fragenkomplexe, die durch die junge kemalistische Türkei Europa gegenüber — also vorzüglich wirtschaftlicher und politischer Natur — ent-

standen sind und einer Deutung oder Lösung noch harren, einnehmen, lassen leicht die inneren ja vitaleren Interessen berührenden Fragen hintangesetzt scheinen. Die Evolution, die auf eine Befreiung von direktem europäischem Einfluß hinzielte, machte nicht vor einer Lösung dieser mehr wirtschaftlich, politischen Fesseln Halt, sondern erstreckte sich, in richtiger, instinktiver Erkenntnis versteckter neuer Eindringungspunkte, auf eine gesamte Umgestaltung des struktuellen Aufbaues der kulturellen Basen — seien es Schulfragen, seien es rein künstlerische Fragen, wie Bildung einer Akademie der Künste oder Schaffung eines eigenständigen Musiklebens.

Gastspiele, wie sie heute auch noch neben dem bodenständigen türkischen Theater hergehen — etwa wie die *C. Millowitschs* —, die früher allein das hiesige Musikleben bestritten, wandten sich mehr an europäische Kreise und nicht an die große Menge gebildeter Türken, die aber erst langsam für ein urteilsfähiges Musikleben vorbereitet werden sollten, um nicht vor einem lärmenden Virtuosentum der Freude an reinem Kunstgenuß vorzeitig verlustig zu gehen. Auch Versuche, die, von russischen Emigranten veranstaltet, dahin abzielten, eine problematische Verbindung von Konzert- und Tanzabend zu gestalten, und dabei den ersten Teil des Abends einen ganzen Winter lang mit Tschaikowskijs a-moll-Trio bestritten, sind, wenn auch von der materiellen Not diktiert, künstlerisch kaum bedeutungsvoll genug, um über eine Erwähnung hinaus, eine selbst wohlwollende Würdigung zu verlangen.

Mit dem Beginn der öffentlichen Wirksamkeit des Lehrkörpers des hiesigen Konservatoriums *(Dar-uel-el-Han = »Haus des Gesanges«)*, tritt ein kultureller Faktor in Erscheinung, der vielleicht berufen sein wird, dem Musikleben, ja sogar dem gesamten künstlerischen Leben Konstantinopels eine entscheidende Wendung zu geben. Vielleicht: denn bei Zutagetreten einer neuen Lebensäußerung, ist, einmal im Hinblick auf die eigenständige Lebenskraft, dann auch mit Rücksicht auf die fremden äußeren daseinsfördernden oder -hemmenden Umstände, prophezeien ein sehr schlechtes Geschäft. Der Anfang, der gemacht wurde, war sowohl als Leistung seitens der Ausübenden — Schumanns Klavierquartett, Mendelssohn d-moll-Trio — wie auch von seiten des zahlreichen Publikums vielversprechend. Eine streng kritische Würdigung, vor allem eine negative Kritik, würde von vornherein den verheißungsvollen Anfang ohne Erfüllung lassen. Es ist vielmehr Aufgabe des hier soeben entstehenden Kritikerwesens, aufmunternd, was aber nicht heißen soll, *nur* lobend, zu berichten, um so das Publikum dem Künstler näher zu bringen, d. h., seine Anforderungen in reproduzierender Hinsicht, wie auch in bezug auf das Gebotene, den größeren Zielen der Ausübenden anzugleichen. Denn der Außenstehende, vor allem der konzertverwöhnte Europäer, der die Schwierigkeiten, die sich dem Werden dieses Anfanges entgegenstellen, nicht kennt: die Erweiterung des vor nunmehr acht Jahren gegründeten Dar-uel-el-Hans durch den dieses Frühjahr abberufenen Stadtpräfekten *Heidar Bey*, der auch auf Pflege europäischer und nicht wie bis dahin nur türkischer Musik bedacht war, damit Hand in Hand gehend, die Übernahme des Instituts in städtische Verwaltung, das ab 1. März nächsten Jahres in ein staatliches Institut umgewandelt wird, das langsame Zusammenfinden des Lehrkörpers, der, wenn auch größtenteils in Deutschland ausgebildet, doch auch in Paris geschulte Kräfte hat, was der Schaffung eines Ensembles zu Aufführungszwecken in stilistischen Auffassungen Schwierigkeiten bereitet, — kann hier Werdendes durch billige Kritik in seiner Entwicklung schwerst gefährden. Auch der Europäer, der glaubt, hier »Modernste« bilden helfen zu dürfen, wird um eine Enttäuschung reicher umkehren. Es ist ja gerade dieses selbständige Schaffen um eine eigene Musikkultur, das den stärksten Reiz auf den unbefangenen Europäer ausübt.

Diesen öffentlichen Aufführungen laufen nur auf Einladung zugängliche Konzerte parallel, die mehr Einblick und Überblick über die geleistete Arbeit geben sollen, und auch rein türkische Musik darbieten. Das Material, das in diesen Konzerten vorgeführt wird, berechtigt Hoffnungen auf eine wirkliche Belebung und Durchdringung des Musiklebens Konstantinopels, das bis dahin ein Aschenbrödeldasein geführt hatte, was die Einführung europäischer Musik durch eigene Kraft betrifft, zu fassen. *F. Ackermann*

LEIPZIG: *Furtwängler* hat das Gewandhaus auf einige Monate verlassen. Wir haben dafür eine Dirigentenschau. Das Interesse des Gewandhausbesuchers ist abgelenkt von der Sache auf die Person des Dirigierenden. Aber man erlebt dabei, daß auch die Sache, das Objekt der Auseinandersetzung

zwischen Dirigenten, Orchester, Publikum, die inneren Werte im Wege einer zwingenden künstlerischen Offenbarung in Erscheinung treten läßt. So, wenn *Bruno Walter* Berlioz' »Fantastique« oder die Sommernachtstraum-Ouvertüre dirigiert. Das Orchester bekennt sich ganz spontan zu einem Führer, der aus gesammelter Kraft Erregungen spannendster Art von sich aussendet; das Publikum entdeckt einen offenen Sinn für ein suggestiv-unmittelbares, musikantisch-zündendes Dirigententum. Auch bei *Klemperer*, der das neue Jahr im Gewandhaus mit Bruckners 8. Sinfonie einleitet, erlebt man Erregungen von ungewohnter Stärke. Auch hier ergibt sich das Gewandhausorchester mit spürbarer Genugtuung einem imponierenden, bisweilen unmittelbar fortreißenden Führertum. Es werden noch weitere Gastdirigenten kommen, *Brecher* und *Kleiber*. Man bedauert den Bruch mit den Satzungen, mit der Tradition. Aber man tauscht einen nicht unbeträchtlichen Gewinn ein. Furtwänglers Abschiedskonzert vor der Amerikareise wurde zugleich zur *Strawinskij*-Sensation. Dieser geistreiche und elementare Musiker führte hier — in Deutschland zum erstenmal — sein *Klavierkonzert* auf, über das von Berlin ausführlicheres berichtet wird. In einer Unterhaltung teilte Strawinskij mir manches mit, was seinen eigenartigen Schaffensprozeß beleuchtet und durch die Aufführung des Klavierkonzerts seine Bestätigung fand. Der spezifisch musikalische Gehalt dieses Kunstwerks tritt in keinerlei Beziehung zum gewohnten Fühlen und Denken. Die Gestaltung erwächst aus einem musikalischen Urerlebnis, das nicht zu unserer Erfahrung passen will. Man wird ein Werk wie das Klavierkonzert nach seinen inneren Werten gewiß nicht überschätzen. Aber das Neue, Eigenartige, was man aus diesem seltsam spielerisch organisierten Tonkreisen wahrnimmt: eine bändigende zentrale Kraft, eine Seele von bezwingender Dämonie, eine unbekannte Vitalität im Rhythmisch-Motorischen. — Das erste Gewandhaus-Sonderkonzert brachte Arnold Mendelssohn für sein älteres Chorwerk »Paria«, Braunfels für das »Tedeum« verdiente, große Erfolge. In die Direktion teilten sich *Straube* und *Braunfels*.

Hans Schnoor

LONDON: Die Herbstsaison ist zu Ende. Ihr Merkmal: deutsche Künstler, deutsche Kunst. Brahms obenan. Seine Zweite hörten wir zweimal kurz nacheinander. Freilich in sehr verschiedener »Aufmachung«, denn das erstemal dirigierte Miß *Rimpton* ein ausschließlich aus Damen bestehendes Orchester, das zweite *Bruno Walter* das London Symphony Orchestra. Vergleiche wären in diesem Falle besonders hassenswert. Immerhin bleibt die Tatsache, daß ein Damenorchester mit einem so schwierigen Werke und sogar eine Neuigkeit enthaltenden Programm eine Serie von Sinfoniekonzerten eröffnet hat, bedeutsam. Daß sein Können mit seinem Ehrgeiz noch nicht im Einklang steht, ist zu bedauern, aber Zeit und Arbeit können darin Wandel schaffen. Vorläufig verleugnen sämtliche Bläser, ob Holz oder Blech, die gute Absicht und der etwas schlaffe Rhythmus machte *Cortot*, der als Solist in Saint-Saens' c-moll-Klavierkonzert mitwirkte, namentlich bei den gefährlichen Synkopenstellen, viel zu schaffen. Vielleicht liegt gerade in der rhythmischen Schwäche der wunde Punkt eines Damenorchesters. Bei den Künstlerinnen ist der Rhythmus meist zu schlaff oder zu straff wie ihr Ton zu dünn oder zu hart. —
Das neue Werk, das die Damen zu Gehör brachten, war ein Klavierkonzert von *Germaine Taillefer*. Frisch und jugendlich, immer noch mehr Versprechen als Erfüllung. Zweien Göttern huldigt sie. Bach und Strawinskij. Den dröhnenden Rhythmus, manchmal auch die aufeinanderprallenden Harmonien entleiht sie diesem, jenem, in gewisser Beziehung, die Melodik und Durchführungskunst, etwa im Sinne des Brandenburger Konzertes in D, dessen sprühende Anapäste auch ihren ersten Satz beschwingen. Allein der Kolossalbau eines Bachschen Werkes läßt sich nicht so leicht nachahmen wie die künstlerische Primitivität Strawinskijs. Zu einem solchen Gebäude wurde Brahms' D-dur-Sinfonie unter Bruno Walter. Geistvoll ist das Wort, das mir bei jeder seiner Darbietungen vorschwebt. Geistvoll der Schwung, den er in jedes Werk, das er dirigiert, hineinbringt, das Maß seiner »Tempi«, die vollendete Phrasierung, das diskrete Hervorheben einer Mittelstimme oder eines pikanten Details, ohne jemals Linie oder Ebenmaß zu verletzen. — Ein Mozartsches Minuett (das Trio z. B. in der viersätzigen D-dur-Sinfonie) im gemessenen Tempo des Tanzes, dem die leider an rasche Schritte gewohnten Philharmoniker sich nicht ganz anzupassen vermochten, eine Kurve wie die des Hauptthemas der Es-dur die ominösen Pausen vor dem den C-dur-Schluß vorbereitenden Septakkorde der Frei-

schütz-Ouvertüre, der ohne jede Brutalität gegebene Jubel jener Coda, der sich immer steigernde Tumult des Brahmsschen Finales, wurden zu herrlichen Erlebnissen und es war kein Wunder, daß am Ende der beiden Konzerte, die Walter dirigierte, das Publikum in ungewöhnlich begeisterte Kundgebungen ausbrach. — Sir *Edward Elgar* hatte seinen verdienten Anteil daran nach der glänzenden Ausführung seiner As-dur-Sinfonie, trotz der relativen Schwäche des letzten Satzes, dessen Hauptthemen sich den Grenzen der Banalität gefährlich nähern, wohl einer der Bedeutendsten seit Brahms. Langsam aber sicher bricht sich die Größe dieses unegalen, aber in seinen besten Werken erhabenen englischen Komponisten auch in England Bahn. Neben Walters, aber auf dem Gebiete des Klavierspieles, wären die Leistungen *Edwin Fischers* zu nennen. — Ungünstigen Umständen zufolge konnte ich nur Weniges hören, den Schluß der Waldstein-Sonate; Adagio der Pathétique und Scherzo aus der C-dur op. 2 als Zugaben. Das Wenige aber genügte, um Fischer als Höchstbedeutenden unter den Beethoven-Interpreten zu erkennen. Mag vielleicht hie und da ein Zuviel des sich in Beethovens Pathos Versenkens auffallen, so ist die Auffassung eine derartig Großzügige, bietet er soviel des Schönen in allen Stufen der Dynamik, daß man sofort an d'Alberts Größe aus seiner besten Zeit erinnert wird, allerdings mit Hinzufügung einer edlen Tongebung, die auch damals d'Albert nicht eigen war. Einem anderen ausgezeichneten, hier noch ganz unbekannten Pianisten, einem Polen namens *Smeterling*, liegt die Muse Beethovens weniger, um so mehr aber der feine Rhythmus der Chopinschen Mazurken oder die farbenschillernden Bilder des modernen Romantikers Szymanowsky. — Merkwürdig wie dieser bedeutsame Komponist sich in diesen »Metopen«, wie er seine drei Stücke op. 29 nennt, sich dem späteren Skrjabin hinneigt. Noch aber ist das Band, das ihn mit der Romantik verbindet, stark genug, damit er thematische Zeichnung über die üppige Verzierungs- und Transformationskunst, die ihn auszeichnet, nicht vergesse. — Entzückend sind der springende Rhythmus und die perlenden Lachsalven der »Nausikaa«, bestrickend der Sang der Sirenen in der »Sireneninsel« und die subtile Anspielung auf die unliebsamen Folgen desselben, diskret angedeutet die Klagen der verlassenen »Kalypso«. Feine, allerdings nicht leicht faßliche Musik; man darf auf die neue Sonate gespannt sein, die Smeterling im Januar spielen wird. — Zum Schluß noch ein Wort über die reizenden Kinderkonzerte, deren drittes vor kurzem stattfand. Sie wurden voriges Jahr von *Robert Mayer*, dem Gatten der begabten Sängerin, *Dorothy Moulton*, nach Damroschs Modell gegründet und ihr Erfolg wächst mit jeder Aufführung, dank ihrem erzieherischen Werte. Der jugendliche, aber bereits hervorragende Dirigent *Malcolm Sargent* steht an ihrer Spitze und leitet jedes Stück mit an die Kinder gerichteten Erklärungen ein; wohl auch läßt er sie die Hauptthemen mitsingen und so wird jedes Konzert den Kindern zur freudigen Lehre. Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

L. Dunton Green

MANNHEIM: Aus der stürmenden Flut der Ereignisse nur einen kurzgefaßten Auszug. Die Akademiekonzerte des Nationaltheaterorchesters unter Leitung von *Richard Lert* gedachten Richard Straußens 60. Geburtstag, reichlich post festum, mit der Wiedergabe der Domestica, die eben doch ein schönes, wenn auch etwas geräuschvolles document humain bleibt und der Couperin-Suite, die mehr als eine geschickte Instrumentationsarbeit nicht besagen will. Im Verlauf dieser Sinfonieabende gelangte man auch zu Bruckner, den es ebenfalls zu ehren galt. Seine 7. Sinfonie erstand in alter — kann man schon sagen —, glänzender Pracht. Dieser Bruckner wird noch eine Zeitlang wie ein Fels in der Brandung stehen, an dem allerhand Atonalitätspiraten samt ihrem schwankenden Fahrzeug zerschellen werden. Einmal war *Ilona Durigo* zu Gast, die besonders mit dem wundervollen Hölderlin-Hymnus »An die Hoffnung« in der Vertonung Max Regers Eindruck zu machen wußte, das anderemal *Manén*, der vergeblich für ein eigenes Violinkonzert als Virtuose warb. Tschaikowskijs pathetische h-moll-Sinfonie rief Erinnerungen an Arthur Nikisch wach, die *Richard Lert* kaum zu bannen wußte. — In dem Musikverein, dem ältesten gemischten Chorverein, frischte man zu Allerheiligen die Erinnerung an Grauns »Tod Jesu« wieder auf. »Wozu Graun erwecken«, sagte einstens Hans v. Bülow; nun der alte Herr war noch recht lebendig in seinen Chören und Arien, wenngleich eine Bachsche Kantate, die vorausging, eine gefährliche Nachbarschaft bildete.
Der neue Direktor der Frankfurter Oper *Clemens Krauß*, der junge Wiener Musiker

schenkte uns einen Beethoven gewidmeten Orchesterabend und bewies mit der etwas kühlen aber scharf profilierten Wiedergabe der Leonorenouvertüre und der c-moll-Sinfonie, daß er einer der intelligentesten, wohl aber zugleich auch einer der am wenigsten vom Musikantentemperament beschwingten Orchesterführer der Gegenwart genannt werden kann. — Wenn man unter Geigern die Wahl hat zwischen *Franz v. Vecsey* und *Fritz Kreisler*, so wird man unbedenklich zu Kreisler greifen, besonders wenn der Künstler zugleich einen Klavierbegleiter von der wundervollen Qualität *Michael Raucheisens* auf das Podium führt. Das Klavier war durch den höchster Anschlagsfinessen fähigen *Walter Gieseking* und den jungen urmusikalischen *Rudolf Serkin* vertreten. — Eine Neuentdeckung war der junge Violoncellist des Kölner Gürzenich *Karl Hesse*, der seiner Vaterstadt ob seiner außergewöhnlichen Begabung und seines hochentwickelten Könnens gewaltig imponierte. An *Lene Weiler-Bruch* fand er eine willige künstlerische Genossin, um mit ihr einen Abend lang Max Reger zu zelebrieren.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: Die *Musikalische Akademie* (vormals Hoforchester) setzte sich wiederum für zwei Neuheiten ein: »Die himmlische Orgel«, sinfonische Legende für Bariton, kleines Orchester und Orgel von *Waldemar v. Baußnern (Uraufführung)* und »Rhapsodie« (op. 47) von *Clemens v. Franckenstein*, dem Münchener Generalintendanten. Den poetischen Vorwurf zu seiner Legende fand *Baußnern* in dem heute längst vergessenen Buch »Träumereien an französischen Kaminen« von Richard v. Volkmann, wo erzählt wird, wie eine Orgel, das Meisterwerk eines jungen Orgelbauers, die jedesmal dann von selbst ertönt, wenn ein Gott wohlgefälliges Brautpaar zum Altare tritt, mit tragischer Gewalt in die Geschicke ihres eigenen Schöpfers eingreift. Baußnern vertonte die Prosaerzählung fast wörtlich und läßt sie von einer Baritonstimme fortlaufend vortragen. Ein gefährliches Unterfangen bei einem Werk, das dreiviertel Stunden währt. So ringt denn auch der Komponist schwer mit der epischen Sprödigkeit des Stoffes und kommt namentlich in der ersten Hälfte über ein trockenes Deklamieren und unpersönliches Musikmachen kaum hinaus. Erst gegen Ende, wo sich das Epos zur Szene weitet, findet er eine persönliche Note, leider zu spät, um der lähmenden Wirkung des ersten Teiles noch erfolgreich begegnen zu können. Die Novität hatte in hervorragender Ausführung unter des Komponisten eigener Leitung und mit *Fritz Brodersen* als erzählendem Bariton einen freundlichen Erfolg. Franckensteins von *Knappertsbusch* virtuos dirigierte »Rhapsodie« zeichnet sich durch gediegenes, ehrliches Musizieren, eine gewählte melodische Linienführung wie durch innere und äußere Geschlossenheit aus. Die rührige *Konzertgesellschaft für Chorgesang* unter *Hanns Rohr* machte mit Joseph Haas' »Eine deutsche Singmesse« (nach Worten des Angelus Silesius) für a cappella-Chor bekannt, die vor allem durch die kunstvolle thematische Arbeit zur Bewunderung zwingt, der mystischen Inbrunst des schlesischen Dichters aber manches schuldig bleibt. Dieselbe Chorvereinigung gedachte auch des 100. Geburtstages von Peter Cornelius, indem sie, höchst verdienstvoll, dessen nachgelassenes Requiem (Hebbel) für sechsstimmigen gemischten Chor zu Gehör brachte, leider mit einer stillosen Streichquartettbegleitung. Nicht unerwähnt darf bleiben eine Aufführung der ersten drei Teile des Bachschen Weihnachtsoratoriums durch den *Bach-Verein* unter Leitung von *Ludwig Landshoff*, dessen sachlicher Ernst und aufopfernde Hingabe auch dann hohe Anerkennung verdienen, wenn man namentlich in der Auffassung hier und da anderer Ansicht ist. — Die Führung der Kammermusik liegt bei uns in *Adolf Buschs* Händen, der mit seinem Quartett und Trio hier ständiger Gast ist. Man muß immer wieder aufs neue bewundern, wie dieser ganz einzigartige Künstler sein impulsives urgesundes Musikantentum mit einem stilstrengen Formgefühl zu einer beglückenden Einheit zu verschmelzen weiß. Echter kammermusikalischer Geist beherrschte auch den Sonatenabend von *Felix Berber* und *Hermann Zilcher*, die neben Beethoven und Reger als *Uraufführung* eine Sonate für Klavier und Violine von *Desiré Thomassin* spielten, eine vornehme gehaltvolle Arbeit dieses abseits aller Tagesmode still schaffenden Maler-Musikers. Der Vortrag sämtlicher Violinsonaten Beethovens durch *Lina Daimer* und *August Schmid-Lindner* litt unter der Ungleichheit der beiden Spieler. Die Geigerin schied sich musikalisch wie geistig zu sehr von ihrem überlegenen Partner am Klavier, um eine einheitliche Wirkung aufkommen zu lassen.

Willy Krienitz

NÜRNBERG: Das erste Quartal dieses Winters zeigte im Konzertsaal wieder einen lebendigeren Aufschwung und stärkeren Zuzug von auswärtigen Künstlern. Von den Konzerten des »*Philharmonischen Vereins*« ist ein »*russischer Abend*« bemerkenswert, der mit Borodins temperamentvoller Ouvertüre zum »Fürsten Igor« eingeleitet wurde und mit Rimskij-Korssakoffs rassiger und klangprächtiger »Scheherazade« schloß. Zwischen beiden Werken spielte der hochbegabte Russe *N. Orloff* das großangelegte Klavierkonzert von Rachmaninoff. Der *Nürnberger Lehrergesangverein* erzielte unter *Ferdinand Wagners* jugendfrischer, kühngestaltender Leitung mit Kaminskis 69. Psalm, der seinerzeit vom gleichen Verein in Nürnberg zur Uraufführung gebracht wurde, wieder einen starken Erfolg. Am gleichen Abend gelangten die selten gehörten pezzi sacri von Verdi zur Aufführung. Der *Neue Chorverein* brachte um Weihnachten ein neues Werk des Nürnberger Futuristen *Ludwig Weber* zur Uraufführung, »*Christgeburt*« benannt; »ein Spiel zum Darstellen, Singen und Tanzen nach einem Text von Oberufer«, wie der Titel besagt. Die zugrundeliegende Idee ist nicht von der Hand zu weisen. Ein musikalisches Krippenspiel nach Art der alten Meistersingerspiele, bewußt in Sprache und Darstellung auf den Liebhaberton abgestimmt. Das heilige Paar Josef und Maria, drei Sprecher, ein Engel, der Wirt der Herberge mit seinem bösen Weib, drei Hirten und Musikanten versinnbildlichen gesanglich, sprachlich, melodramatisch und tänzerisch Episoden aus der Geburtsgeschichte Christi. Ein kleines Orchester von Streichern und Holzbläsern und ein gemischter Chor (vor der Bühne) machen eine Weihnachtsmusik dazu. Weber hat, wie in seinen früheren Bearbeitungen von Volksliedern manche hübsche instrumentale und vokale Idylle mit Liedern und Chorälen geschaffen. Wo er die durch den cantus firmus gegebenen harmonischen Gesetze gelten läßt, gewinnt seine Musik intimen, lyrischen Charakter. Allein das Kontrapunktieren und Kanonisieren nach modernen »linearen« Prinzipien, ohne Rücksicht auf Zusammenklang und Stimmführung führt auch hier wieder zum größten Teil zu absurden Klangwirkungen, die etwas Manieriertes, Gequältes, Erklügeltes an sich haben und einem die Freude an diesem harmlosen Spiel auf lange Strecken gründlich verderben. Webers Begabung, die keineswegs bestritten werden kann, kapriziert sich immer deutlicher auf die kleine Form im rein Lyrischen, die ihn im Chorsatz am fruchtbarsten erscheinen läßt. Man hat das Gefühl, als wenn es auch diesen Neutöner mehr und mehr nach innerer Läuterung und Synthese drängt, um von den Extremen und Dilettantismen seiner atonalen Schreibweise zu einer ars severa zu gelangen, die das Harmonische nicht vollends negiert. Jedenfalls ist der Ludwig Weber von heute immer noch eine sonderbare Erscheinung von seltsamer Dualistik. *Wilhelm Matthes*

PARIS: Ich will nur einige Novitäten der letzten Wochen aufzählen: In den Concerts Colonne die *Uraufführung* des Vorspiels zu *J. G. Ropartz'* »Oedipe à Colone«, ferner *André Caplets* »Miroir de Jésus«, ein bedeutendes Werk für Sologesang, Streichquintett, zwei Harfen und einige Begleitstimmen, die in zwei Gruppen geteilt, hier und da mit dem Orchester zusammenwirken. Es sind fünfzehn Bilder aus dem Leben Jesu, in drei Teilen dargestellt. Man kann nicht leugnen, daß die mystische Partitur, die im letzten Jahr uraufgeführt wurde, etwas monoton ist. Jedoch hat Frau *Croiza*, die vollendet interpretierte, diesen Eindruck durch ihre Kunst verwischt. — An gleicher Stelle wurde Strawinskijs »Le Rossignol« teils mit Beifall, teils mit leidenschaftlichen Protesten aufgenommen. — *Enesco* dirigierte seine 2. Sinfonie in b. Der zweite Satz »lent« ist offenbar unter dem Einfluß von Wagners »Tristan« geschrieben, aber das ganze Werk spiegelt Erinnerungen an Rumänien wieder, die ihm eine ansprechende Lokalfärbung geben. — In der Salle du Conservatoire hatte *Schneevoigt* mit dem berühmten Orchester einer Sinfonie von Sibelius zu Beifall verholfen und in der Revue musicale wurde ein Abend ausschließlich Hindemiths Werken gewidmet.

J. G. Prod'homme

PRAG: Wie in anderen Städten Mitteleuropas empfand man auch in Prag die Anwesenheit *Igor Strawinskijs* als starken Akzent im Konzertleben. Zemlinsky wie Talich haben zudem Strawinskij-Werke (letzterer eine ganze Reihe) angekündigt. Als Begleiter seiner Lieder (die eine Sängerin kultiviert, mit gläserner Stimme darbot), als Dirigent seines Bläseroktetts und des leider konzertmäßig gebrachten Schaubudenstückes »Die Geschichte vom Soldaten« lernte man Strawinskij kennen. Wer die Gabe hat, »Musik an sich« zu empfinden, und den Freimut, die Scheuklappen wegzulegen, die verhindern sollen vom Weg allein-

seligmachender Epigonenromantik abzubiegen, der begreift die Bedeutung dieser elementaren Art, zu musizieren. Es ist vor allem die *Rückkehr zu einer Einfachheit*, nach der unsere Zeit sich auch in den anderen Künsten sehnt, eine Wegwendung vom dicken polyphonen Musikmachen. Daß der Pfad über asiatische Melodieeinfälle und Rhythmen führt sehe ich nicht als Kulturunglück an, unsere gesamte abendländische Kunst stammt aus asiatischen Gebieten. — Gustav Mahlers Fragmente zu einer 10. *Sinfonie* wurden in eindringlichster Form von *Zemlinsky* zelebriert. Nach Anhören des Adagios, das überwältigende Stellen aufzeigt und zum Wertvollsten der neueren Literatur zu zählen ist, hat jedes Räsonieren über die Pietät und ihre Verletzung zu verstummen. *Wenzel Talich* dirigierte — außer Dvořak-Sinfonien, die in ihrer Gesamtheit die unglaubliche Musikfülle dieses gesundheitsstrotzenden Künstlers dokumentieren — ein Stück von Bohuslav Martinu »Half time« betitelt: Bewegung, Unruhe, Pfeifen einer Fußballpause wird in zweifelhafter Strawinskij-Manier dargestellt; durch die etwas lange währende Fußballpause verlor auch das Publikum seine Fassung, die selbst nach ihrer Beendigung schwer wieder zu gewinnen war. Die *Wiener Philharmoniker* unter *Franz Schalk* erfreuten durch ihre unnachahmlich glänzende Spielart, die Programmwahl bewies Virtuosentum und eine Mentalität, mit der der Mensch von heute nur zum Teil übereinstimmen kann. Mit Freude zu begrüßen ist der Wiedereinzug *Gerhard v. Keußlers* in Prag. Die Sängerinnen *F. Malnery-Marseillac* (Paris) und die Straram-Schülerin *Julia Nessy* (Prag) boten viel französische Kunst, die wir bis auf Debussy und Ravel stark salonmäßig empfanden. Eine zarte Technikerin ist die Erstgenannte. Frau Nessy konnte mit viel Grazie ihre wohlgepflegte Stimme besonders für das Genre einsetzen. Mraczek-Lieder hörte man von der geistigen *Elisa Stünzner*, der *Artur Chitz* ein feinmusikalischer Begleiter war. Im ganzen also: ein Ereignis und eine Begegnung.

Erich Steinhard

ROSTOCK: Das Konzertwesen entbehrt der einheitlichen Leitung, zumal seitdem die Stelle des städtischen Musikdirektors abgebaut wurde, und leidet schwer am Mangel eines richtigen Saales. So bleiben alle Darbietungen mehr oder weniger dem Zufall überlassen. Der Konzertverein berief für seine großen Veranstaltungen im Theater auswärtige Dirigenten, die für die Vortragsfolge und die Solisten verantwortlich sind. Das erste Konzert unter Leitung des Schweriner Generalmusikdirektors *Willibald Kaehler* brachte die 3. Sinfonie von Brahms, Regers Variationen über ein Mozart-Thema und heitere Gesänge von Mozart und Beethoven, vorgetragen von *Wolfgang v. Zeuner-Rosenthal*, dessen prächtige Stimme und treffliche Vortragskunst bewundert wurden. *Rudolf Krasselt* feierte Bruckners Gedächtnis durch die 4. Sinfonie. Der Rostocker Konzertmeister *Ashauer* spielte mit hervorragender Fertigkeit Tschaikowskijs Violinkonzert. Unter den Kammermusikvorträgen verdient das Dresdener Streichquartett *(Fritzsche, Schneider, Riphan, Kropholler)* hervorgehoben zu werden, das mit Beethoven, Schumann, Hindemith einen lehrreichen Überblick von der heroischen Höhe über die Romantik zur modernsten Kunst bot. *Adolf Busch* wurde bei seinem Violinabend, der sich in den schwierigsten Virtuosenstücken von Corelli, Tartini, Paganini gefiel, mit Begeisterung aufgenommen. Ein Klavierabend von *Luise Gmeiner* hatte bedeutenden Erfolg. Tiefen Eindruck machte ein Kirchenkonzert des *Leipziger Thomanerchors* unter *Karl Straube*.

Wolfgang Golther

SCHWEIZ: Vom Musikverlag Hug & Co. weitherzig gefördert, bot das initiative *Zürcher Streichquartett* einen Abend moderner Musik mit Werken von Walter Geiser, Zoltan Kodaly und Alfredo Casella. Während sich das zweite durch überschäumende Musizierfreudigkeit auszeichnete, lagen die besonderen Qualitäten des letzteren speziell im Parodistisch-Grotesken. Bedeutendes auf instrumentalem Gebiete vermittelten *Walter Gieseking* und *Frida Kwast-Hodapp*. Vokal ungewöhnlich reif war sodann der Vortrag selten gehörter Kirchenstücke Mozarts durch den *Reinhart-Chor*. Die letzten Abonnementskonzerte in *Basel* brachten als unvergeßlichen Höhepunkt eine »Bruckner-Feier« mit des Meisters 1. und 9. Sinfonie in ebenso liebevoller, wie technisch vollendeter Wiedergabe durch *Hermann Suter*. Unter den vielen Solistenabenden stand das Konzert der Liedersängerin *Emmy Krüger*, die zusammen mit *Othmar Schoeck* beglückend musizierte, unbestritten an erster Stelle.

Gebhard Reiner

STETTIN: Halbleere und mäßig besuchte Konzertsäle sind das Profil des Konzertwinters von heute. Ein Vergleich der Eintritts-

preise zur Zeit der Inflation mit den diesjährigen beleuchtet sofort den Grund des Übels. Auch die gegen Vorkriegsverhältnisse übertrieben angezogenen Honorare der namhaften Größen spielen eine nicht zu unterschätzende Rolle. So war die Ernte des ersten Vierteljahrs nicht reichlich. Der *Stettiner Musikverein*, in diesem Winter mit halb soviel Konzerten wie sonst hervortretend, begann mit einem Sinfoniekonzert, in dem Strawinskijs »Feuerwerk« als Neuheit interessierte. Es will und kann zwar nichts weiter sein als das, was der Titel dem Hörer sagt: aneinandergereihte Instrumentaleffekte, Farb- und Feuerräusche. Schumanns B-dur-Sinfonie, die hellfreundliche, feinsinnig fließende erfuhr eine geschliffene Wiedergabe, und *Georg Wille*, der unübertreffliche Cellist fand die intensive geistige Verbindung zum d'Albertschen Cellokonzert, um es dem Hörer eindrucksvoll zu vermitteln. Im Chorkonzert desselben Vereins bildete Bruckners f-moll-Messe die Freude ehrlicher Musikempfindenden. Bachs Reformationskantate und endlich Robert Wiemanns Glockensprüche gaben dem Abend ein besonderes Gepräge von reinem und kunsttiefem Ernst. *Wiemanns* Leitung dieser Konzerte war Gewähr für die künstlerische Linie, auf der sich diese unter seiner zähen Arbeit zu bewegen pflegen. Auch mit den Sängern der *Sixtinischen Kapelle*, mit *Joan Manén*, ferner mit der römischen Geigerin *Armida Senatra* u. a. wurde Stettin bekannt. *Edwin Fischer* entzückte wieder durch deutsche Kunst, die ihren Gipfel in den Monumenten Händels, Bachs und Beethovens bei unvergleichlicher Gedankenplastik erklimmt. Von Sängern darf man den dänischen *Lauritz Melchior*, der hier stürmisch gefeiert wurde, und die junge, begabte *Hanna Lichtenberg* nicht unerwähnt lassen. Einen Klavier-Duoabend gaben die gut eingespielten *Anneliese Kortüm* und *Adolf Emge*. *Erich Rust*

STUTTGART: Zu verzeichnen sind zunächst die zu Busonis Gedächtnis vor sich gegangenen Veranstaltungen. Sowohl *die Hochschule für Musik* als das *Landestheater* erfüllten ihre Ehrenpflicht um des toten Meisters willen. An letzterem Orte sprach *James Simon*, den man zugleich auch als beachtenswerten Pianisten kennen lernte. — Eine Hindemith-Morgenfeier (unter Mitwirkung des Komponisten und seiner Gemahlin) trug sicher dazu bei, in günstigem Sinne manche Zweifel zu lösen, die dieser oder jener über den bisher nicht immer von seiner angenehmsten Seite sich zeigenden Frankfurter Tonsetzer gehabt haben mag. Für die zeitgenössische italienische Musik setzten sich ein *Katharina Bosch-Möckel* (Violine) und *P. Otto Möckel* (Klavier), für spanische Musik warb die Pianistin *Pilar Bayona* (die erwarteten Überraschungen blieben aus), mit eigenen Kompositionen traten hervor *Hermann Reutter*, der die Fortschrittslinie in seiner Passacaglia für zwei Klaviere einhält, und *Richard Greß* mit musterhaft sauberen und wohlklingenden Erzeugnissen. *Wilhelm Kempff* ließ durch sein Orgelspiel Eindrücke wiederaufleben, wie man sie lange nicht mehr bekommen hatte.

Alexander Eisenmann

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

»Zwölf Jahre sind seit dem Tode Gustav Mahlers vergangen, zwölf Jahre geheimnisvollen Wachstums seines Werks und Namens über das Vergängliche hinaus. Habe ich es erst für mein volles Recht gehalten, den Schatz der Zehnten Sinfonie im Verborgenen zu wahren, so weiß ich es nun als meine Pflicht, der Welt die letzten Gedanken des Meisters zu erschließen. Das große Bauwerk dieser sinfonischen Sätze erhebt sich nun vor allen Augen. Unvollendete Mauern stehen da, Gerüste verhüllen die Architektur, dennoch sind die Maße, der Plan, deutlich zu erkennen, und wunderbar durchleuchtet wölbt sich die Kapelle des Adagio, steigt der schmale Turm des Scherzo-Purgatorio empor. Manche werden in diesen Blättern wie in einem Zauberbuch lesen, andere wieder werden vor magischen Zeichen stehen, zu denen ihnen der Schlüssel fehlt, keiner wird sich der Macht entziehen, die von diesen Notenzügen und hingeschleuderten Wortekstasen weiterwirkt. Das Grundgefühl der Zehnten Sinfonie ist Todesgewißheit, Todesleid, Todeshohn!« — Mit diesen Worten leitet Frau Alma Maria Mahler die Faksimile-Ausgabe der Zehnten Sinfonie Gustav Mahlers ein, aus der wir mit Erlaubnis des Verlages Paul Zsolnay in Wien eine Seite unseren Lesern (in verkleinertem Maßstab) vorlegen können. Sie zeigt des Schöpfers Ideen in einer Skizze. Es ist eine sogenannte Particella, aus deren Niederschrift wohl heißes Schaffensfeuer, nicht die Erschöpfung spricht, die andere Blätter des Originals aufweisen. Hier treten noch nicht die Merkmale entsetzensvoller Seelenqual auf, nicht die Ängste, die im Anruf an den Wahnsinn an anderen Stellen ein erschreckendes Bild der Verzweiflung bieten. Wer Näheres über dieses letzte sinfonische Gebilde, seine Entstehung, seinen Aufbau, seinen Gehalt, das fast Vollendete, das unfertig Gebliebene erfahren will, der nehme die bei der Deutschen Verlags-Anstalt erschienene 18. Auflage von Richard Spechts Mahler-Buch zur Hand, wo in eindringlicher Darstellung das Wichtigste analysierend gesagt wird.

NEUE OPERN

BERLIN: *Philipp Jarnach* wird das Fragment von *Busonis* »Doktor Faust« vollenden.

BRÜNN: Im *Deutschen Theater* kommen zwei *Uraufführungen* heraus: *Anton Tomascheks* Oper »*Das steinerne Herz*« und *Josef Wizinas* Musikdrama »*Ekkehard*«.

CHEMNITZ: *Wilhelm Kienzl* hat seine neue Oper »Hassan der Schwärmer« dem Stadttheater in Chemnitz zur *Uraufführung* anvertraut.

DESSAU: Am Dessauer Staatstheater gelangte unter Leitung des Komponisten eine »*Suite stilisierter Tänze*« op. 2 von *Berthold Goldschmidt*, einem Schüler Franz Schrekers, zur *Uraufführung*.

DORTMUND: *Vittorio Gnecchis* Oper »Cassandra« ist vom Stadttheater zur deutschen *Uraufführung* angenommen worden.

LÜBECK: »*Das goldene Tor*«, eine dreiaktige Pantomime des Dresdner Komponisten *Artur Brügmann* wurde vom Stadttheater zur *Uraufführung* angenommen. Die Dichtung stammt von *Kurt Böhmer*.

OSNABRÜCK: Eine Oper von *Kuno Stierlin* »Die deutschen Kleinstädter« (Text von *Tellmann*) gelangte hier zu erfolgreicher *Uraufführung*.

PRAG: *Alois Hábà* hat zwei Bühnenstücke geschrieben (»Die Sexualität«, »Die Selbsterhaltung«). Die szenische Bewegung und abstrakte Darstellung einiger Vorgänge soll nach den genauen Angaben des Komponisten durch Kinobilder und Farbenbilder gelöst werden. Die Musik wird für Vierteltonklavier, Streichquintett, zwei Harfen (eine um Viertelton höher gestimmt) und zwei Vierteltonklarinetten komponiert.

WEIMAR: Eine neue Oper von *Hubert Patáky* »Traumliebe« wurde vom Nationaltheater zur *Uraufführung* angenommen.

WIEN: Eine komische Oper »*Sganarell*« von *Wilhelm Groß*, Text nach Molière von Robert Konta, kommt an der Staatsoper zur *Uraufführung*. — »*Des Kreises Rache*«, Tanzspiel in einem Akt von *Edith Heralth*, Musik von *Hans Donau*, wurde von der Wiener Konzertdirektion Bukovics für das *Cerri-Ballett* erworben.

OPERNSPIELPLAN

TOULON: Am 16. Oktober wurde die Hundertjahrfeier des 1889 in Paris verstorbenen *Hippolyte Duprat* in Toulon sur mer, der Vaterstadt des Komponisten, durch Aufführung seiner einstmals erfolgreichen Oper »Pétrarque« und Enthüllung einer Büste des Meisters würdig begangen.

KONZERTE

AMSTERDAM: Ein »Requiem« für Bariton und Orchester von *Rudolf Mengelberg* kam im Concertgebouw unter Leitung von *Willem Mengelberg* mit *Thomas Denijs* als Solist zur *Uraufführung*. — *Emil Bohnke* wurde von Willem Mengelberg eingeladen, im Rahmen der Konzerte des *Amsterdamer Conzertgebouw* sein Klavierkonzert zu dirigieren. Der Klavierpart wird von *Edwin Fischer* ausgeführt.

BERLIN: Musikdirektor *Fritz Rögely* debütierte am Berlinischen Gymnasium zum Grauen Kloster erfolgreich mit einer Violinsonate eigener Komposition und einer Aufführung von Bruckners Te Deum durch den Schülerchor.

ELBERFELD: Von *E. Hans Schmidt*, einem ehemaligen Schreker-Schüler, der gegenwärtig an den Vereinigten Stadttheatern Elberfeld-Barmen wirkt, brachte Hermann von Schmeidel im letzten Abonnementskonzert der Elberfelder Konzertgesellschaft eine »*Sinfonia concertante*« für Solovioline, Solobratsche und kleines Orchester zur *Uraufführung*. Das dreisätzige Werk, in dem konzertierende und sinfonische Elemente zu einer ganz neuen Stileinheit verschmolzen sind, fand bei Publikum und Presse außerordentlich warmherzige Aufnahme.

KÖLN: Ein neues Streichquartett (Es-dur op. 64) von *Felix Woyrsch* hatte im zweiten Kammermusikabend des Gürzenich-Quartetts starken Erfolg.

LEIPZIG: Das für Ende September 1924 geplante dreitägige *Händel-Fest* ist nunmehr endgültig auf die Zeit vom 6. bis 8. *Juni* 1925 festgesetzt worden. Die Programme werden alle Gebiete des Händelschen Schaffens umfassen. Die Geschäftsstelle des Deutschen Händel-Festes befindet sich in Leipzig, Nürnbergerstraße 36 (bei Breitkopf & Härtel).

MADRID: Eine Streichquartettsuite in sieben Sätzen »Spanische Miniaturen« von *Edgar Istel* ist durch das Quartett »Iberia« zur *Uraufführung* gelangt.

NEUYORK: In diesem Konzertwinter veranstalten die drei Neuyorker sinfonischen Orchester zusammen 180 Konzerte. Das Neuyorker Philharmonische Orchester leiten *van*

Hoogstraten als regelmäßiger Dirigent, *Furtwängler*, *Mengelberg*, *Strawinskij* und *Habley*; das Neuyorker Sinfonieorchester: *Damrosch*, *Walter* und *Goschmann*; das Staatssinfonieorchester: *Stransky*. Die Orchester von Philadelphia und Boston dirigieren *Stokowsky* und der russische Dirigent und Kontrabaßvirtuose *Kussewitzkij*.

SCHWERIN: Dem Tondichter *Waldemar v. Baußnern* hat die Intendanz des *Schweriner Landestheaters* unter der musikalischen Leitung *Willibald Kaehlers* ein zweitägiges Fest bereitet.

TAGESCHRONIK

Aus Anlaß der Jahrtausendfeier des Rheinlandes wird die *Stadt Düsseldorf im Juni* 1925 *zwei Festwochen* veranstalten, und zwar in der Zeit vom 8. bis 13. Juni eine wirtschaftswissenschaftliche Woche. In der gleichen Zeit wird die Oper abends Festvorstellungen mit ersten Dirigenten und Solisten bringen. Es wird sodann noch eine zweite Festwoche unter Mitwirkung des städtischen Orchesters unter der Leitung hervorragender Dirigenten folgen. In der gleichen Zeit werden im Schauspielhaus und im Stadttheater besondere Festvorstellungen des Schauspielhauses stattfinden.

Das 94. Niederrheinische Musikfest wird vom 11. bis 14. Juni 1925 in *Köln* stattfinden.

Heinrich Knapstein, das musikalische Oberhaupt der Stadt *Trier* hat die Einrichtung der *Mittelrheinischen Musikfeste* wiederum erweckt. Das erste Fest wird in Trier vom 3. bis 6. Mai 1925 stattfinden. Das Musikfest soll nicht vorwiegend ein Rückblick, d. h. Wiedergabe der klassischen Musik sein, sondern es soll vor allem dem *Schaffen der jungen deutschen, besonders der rheinischen Tondichter* in den drei Tagen seiner Dauer eine erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt, ihnen die Möglichkeit einer vorzüglichen Aufführung ihrer Werke geschaffen werden. Vor allem sollen Zweige der Musik gefördert werden, die einen ausgefalleneren Rahmen haben, z. B. Zyklen von Gesängen mit Kammerorchester und sinfonische Orchesterwerke, deren nicht übergroße Orchesterbesetzung die Verbreitung derselben ermöglicht. So erläßt die Stadt Trier ein *Preisausschreiben*! Drei Preise von 1000, 600 und 300 Mark sind ausgesetzt. Die preisgekrönten Werke werden bei dem Musikfest uraufgeführt. Die Stadt Trier behält sich jedoch vor, die auch nicht preisgekrönten Werke von besonderem Wert ebenfalls im Rahmen des Musikfestes zur Aufführung zu bringen. Die eingesandten Werke müssen mit einem Kennwort versehen sein und in beigefügtem verschlossenen Umschlag mit dem gewählten Kennwort die Adresse des Tondichters enthalten. Als letzten Einsendungstermin hat die städtische Musikdirektion Trier, Rathaus, wohin auch die Einsendungen zu erfolgen haben, den 15. Februar 1925, beim Vorliegen besonderer Gründe den 28. Februar 1925 bestimmt.

Für das fünfte *Donaueschinger Kammermusikfest* zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst können Kompositionen bis zum 1. Februar 1925 eingereicht werden. In Betracht kommen Kammermusikwerke jeder Besetzung, auch Chorwerke kammermusikalischen Charakters. Alle Einsendungen sind (mit Rückporto) zu richten an *Musikdirektor Heinrich Burkard, Donaueschingen* (Baden).

Das *Preisausschreiben für ein Kammerkonzert*, das der Verlag *B. Schott's Söhne in Mainz* veranstaltete, hat ein bedeutendes Einsendungsergebnis gebracht. Es sind annähernd 100 Preisarbeiten eingelaufen, darunter zahlreiche aus dem Ausland.

*

Hans Pfitzner ist zum Ritter des Ordens Pour le mérite für Wissenschaft und Künste ernannt worden.

Fritz Kreisler wurde von der Stadt Neuyork zu deren Ehrenbürger ernannt.

Adolf Sandberger, der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität München, wurde am 19. Dezember 60 Jahre alt. Gebürtiger Würzburger, betrieb er allgemeine und musikalische Studien schon früh nebeneinander, diese zuerst unter Meyer-Olbersleben, später unter Rheinberger in München. Unter Philipp Spitta in Berlin beschloß er seine musikwissenschaftlichen Studienjahre 1887 mit der Promotion, um sich danach für zwei Jahre auf Reisen ins Ausland zu begeben. Dann trat er das Vorstandsamt der Musikabteilung der Münchener Hof- und Staatsbibliothek an und habilitierte sich 1894 mit der Dissertation »Leben und Werke des Dichtermusikers Peter Cornelius« an der dortigen Universität.

Kammersänger *Ludwig Heß* hat einen Ruf als Gesangspädagoge an die *Berliner Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik* erhalten.

Zum Nachfolger des Intendanten Dr. Georg Hartmann, der nach Ablauf dieser Spielzeit *Lübeck* verläßt, hat die Theaterbehörde *Arthur Himmighofen*, den Oberspielleiter des Schauspiels und der Oper und stellvertretenden

Intendanten am Dortmunder Stadttheater gewählt.

Der frühere Kapellmeister an der Wiener Volksoper, *Joseph Krips*, ist vom Intendanten Schäffer als musikalischer Leiter des *Dortmunder Stadttheaters* verpflichtet worden.

Die Reußische Anstalt für Kunst und Volkswohlfahrt hat den obersten musikalischen Leiter der Reußischen Oper, *Ralph Meyer*, zum Generalmusikdirektor ernannt.

Der Kölner Männergesangverein wählte in seiner außerordentlichen Hauptversammlung für den wegen seines hohen Alters zurückgetretenen Professor Joseph Schwartz den Münchener Tonkünstler *Richard Trunk* zu seinem Dirigenten.

Ludwig Roffmann, lyrischer Tenor an der Staatsoper in Wiesbaden, wurde an die Vereinigten Theater in *Düsseldorf* auf drei Jahre verpflichtet.

Fritz Stege ist auf Grund mehrerer erfolgreicher Vorträge über die Zusammenhänge zwischen Musik, Aberglaube, Sage und psychologischen Grenzgebieten eingeladen worden, seine Vorträge außerhalb Berlins in der parapsychologischen Studiengesellschaft zu *Köln a. Rh.*, in *Magdeburg* u. a. zu wiederholen. Seine Forschungen erscheinen demnächst als »Beiträge zu einer Metaphysik der Musik« im Musikverlag Ernst Bisping, Münster i. W. im Druck.

*

Das *Kölner Konservatorium* für Musik wird zu einer *Rheinischen Hochschule für Musik* umgestaltet. Man war sich bei den Beratungen über die Errichtung dieser Hochschule von vornherein darüber einig, daß man das bisherige Konservatorium unmöglich verschwinden lassen könne, wenn nicht zugleich ein andere volkstümliche Bildungsstätte an seine Stelle trete. Aus dieser Erkenntnis reifte der Plan, die Hochschule zu ergänzen durch eine *Volksakademie für Musik.* Aufgabe dieser Volksakademie soll sein, Nichtberufsmusikern eine solide Fundamentalausbildung zu geben, die sie befähigt, künstlerische Hausmusik in würdiger Form zu pflegen. Sie soll ferner die nötige Grundlage für den Chorgesang vermitteln und von sich aus einen auf höchster Stufe stehenden *Volkschor* bilden. Die Anstalt ist als eine rein städtische Einrichtung gedacht, sie soll also völlig unabhängig vom Staate sein und mit der Musikhochschule nur insofern Verbindung haben, als die Direktoren dieser Hochschule die Oberaufsicht ausüben.

Die *Vereinigten Städtischen Theater in Düsseldorf* übernehmen vom 1. Januar ab das Theater Groß-Düsseldorf als *zweite Bühne* für Spielopern und Kammerspiele in ihre Verwaltung. Professor *Alexander d'Arnals* trat in den Verband der Düsseldorfer Theater als Oberspielleiter der Oper.

Ludwig Neubeck hat einen ausgezeichneten Erfolg zu verzeichnen gehabt, indem die städtischen Kollegien Rostocks fast einstimmig die *Fortführung* der *ganzjährigen Spielzeit* für die *nächsten zwei Jahre* beschlossen. Dadurch ist der unveränderte Fortbestand der *Städtischen Bühnen Rostocks* mit Oper, Operette und Schauspiel bis zum Jahre 1927 gesichert.

Der Salzburger Landtag hat für das *Salzburger Festspielhaus* für 1925 eine Unterstützung von 40 Millionen Kronen bewilligt.

Im Rahmen der diesjährigen dritten Jahresversammlung des *Vereins der Freunde der Wartburg*, die am 10. Mai beginnt, soll im Bankettsaale der Wartburg eine große *Mozart-Feier* stattfinden.

Im Anschluß an den 60. Geburtstag des Berliner Tondichters *Paul Ertel* ist die Gründung einer *Ertel-Gemeinde* beabsichtigt, deren Aufgabe in der Verbreitung seiner Werke bestehen soll. Alle Freunde Ertelscher Kunst werden gebeten, ihre Adresse unverbindlich an den Musikschriftsteller Dr. Fritz Stege, Berlin W 30, Freisingerstraße 13, einzusenden.

Die Konzertdirektion *Leonhard* (Berlin) blickte am 15. Dezember auf ein 20jähriges Bestehen zurück.

»*Stimme und Sprache im Lichtbild*« von Dr. Adolf Moll in Hamburg. Der Autor hat 150 Bilder und 20 bewegliche Schattenbilder gesammelt und herausgegeben für Vorträge in Schulen, fürs Volk und für Wissenschaftler. Es ist das erste vollständige Werk auf diesem Gebiet und faßt die Resultate unserer Stimmforscher und der namhaften Gesanglehrer im Lichtbilde zusammen. Die Schattenbilder, die die Vorgänge in unserem Sprechwerkzeug zeigen, erweisen sich als eine vorzügliche Idee, die durchaus neu und fruchtbar erscheint.

Dr. Erich H. Müller (Dresden-A 20, Wasastraße 14) bittet alle Besitzer von *Händel-Briefen*, gedruckten und ungedruckten, um Mitteilung an seine Adresse. Dr. Müller steht vor dem Abschluß der ersten Gesamtausgabe der Briefe des Meisters, die im Frühjahr dieses Jahres erscheinen soll.

* * *

Musikpädagogik und Grammophon. Bezugnehmend auf den so betitelten Artikel von Wilhelm Heinitz im Dezemberheft 1924 der »Musik« bitte ich feststellen zu dürfen, daß ich an der *Technischen Hochschule zu Dresden* bereits im *August 1919* ein *Grammophonarchiv* für den musikwissenschaftlichen Unterricht eingerichtet habe. Diese Einrichtung wurde damals in vielen Tageszeitungen und auch in der Fachpresse (u. a. in der Zeitschrift für Musikwissenschaft) besprochen. Sie wurde sofort auch der musikalischen Volksbildung dienstbar gemacht; bereits im September 1919 begann ich einen Volkshochschulkurs über Geschichte der Oper mit Grammophonbeispielen von Händel bis zu den Modernen. Ähnliche Kurse haben in Dresden seither regelmäßig stattgefunden, wie auch im musikwissenschaftlichen Hochschulunterricht das Grammophon mit der etwa 500 Platten umfassenden Sammlung stets als Hilfsmittel dient. *Prof. Dr. Eugen Schmitz*

AUS DEM VERLAG

Denkmäler deutscher Tonkunst. Die musikgeschichtliche Kommission des Preußischen Kultusministeriums hat mit dem Verlage Breitkopf & Härtel in Leipzig die Fortsetzung des Monumentalwerkes Denkmäler deutscher Tonkunst vereinbart. Es werden zunächst 20 weitere Bände erscheinen. Leiter der Veröffentlichung ist Hermann Abert, Berlin. Die wissenschaftliche Auswertung der neuen Denkmälerbände wird in gesonderten Beiheften zusammengefaßt. Mit den Partiturausgaben soll möglichst gleichzeitig auch das erforderliche Aufführungsmaterial erscheinen.

Ein Verzeichnis der sämtlichen Werke Ferruccio Busonis wurde soeben von dessen Hauptverleger *Breitkopf & Härtel* in Leipzig herausgegeben.

Robert Hegers Chorwerk »Ein Friedenslied« wird im Verlag der *Universal-Edition*, Wien, erscheinen.

Das Antiquariat *Leo Liepmannsohn*, Berlin W 11, Bernburgerstraße 14, hat im Dezember neue Kataloge herausgegeben, auf die unsere Leser hiermit hingewiesen seien.

TODESNACHRICHTEN

AMSTERDAM: Der Nestor der holländischen Komponisten, *Bernhard Zweers*, ist im Alter von 70 Jahren in seiner Vaterstadt Amsterdam gestorben. Zweers war das Haupt der älteren, von Wagner beeinflußten Komponistengeneration. Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt in seinen Chor- und Orchesterwerken. Die groß angelegte 3. Sinfonie »An mein Vaterland« ist ein repräsentatives Werk der holländischen Tonkunst und hat sich seit seiner Uraufführung im Concertgebouw im Jahre 1890 als Repertoirestück gehalten.

BERLIN: Einer der bekanntesten deutschen Theaterdirektoren, *Martin Klein*, ist im Alter von 60 Jahren gestorben.

DARMSTADT: Hier ist der Oberregisseur des Staatlichen Landestheaters *Josef Schlembach* gestorben. Seine modernen Inszenierungen haben ihm in ganz Deutschland einen Namen gemacht.

HELSINGFORS: Hier verschied im Alter von 74 Jahren die Sängerin *Emmi Ackté*, die Mutter der bekannten Sängerinnen Irma Tervani und Aino Ackté. Emmi Ackté war 1850 in Uleaborg geboren und in den Jahren 1871—1873 die wertvollste Stütze der damals ins Leben gerufenen finnischen Oper. Später betätigte sie sich hauptsächlich als Leiterin einer Opernschule und als Gesanglehrerin.

LUDWIGSBURG: *Johanna Klinckerfuß*, die ausgezeichnete, einst viel gefeierte württembergische Hofpianistin, eine Lieblingsschülerin Franz Liszts, die seit langer Zeit in Stuttgart ihren Wohnsitz hatte, ist hier gestorben.

MÜNCHEN: Hofrat *Julius Otto*, der Intendant des Bremer städtischen Theaters, ist in München einem Schlaganfall erlegen.

PARIS: *Martin Pierre Marsick*, der ausgezeichnete Geiger und Violinpädagoge, ist kürzlich hier verstorben. Marsick hatte zuerst in Brüssel, dann in Paris studiert und war im dortigen Konservatorium ein Jahr Schüler Massarts. 1870 erhielt er von der belgischen Regierung ein Stipendium, um sich unter Joachims Leitung zu vervollkommnen. 1892 wurde er als Professor an das Pariser Konservatorium berufen, und nun gehörte er bald zu den gesuchtesten Lehrern der Welt. Von bekannten Namen unter seinen Schülern seien u. a. Huberman, Karl Flesch, Thibaud, Enesco und Simon Pullmann genannt.

STUTTGART: Im Alter von 78 Jahren ist am 5. Dezember Kammersänger *Anton Balluff*, lange eine der ersten Stützen der Stuttgarter Hofoper, gestorben. Vom bescheidenen Chorsänger hat er sich durch eigene Kraft, unermüdlichen Fleiß und reges Streben zu der Stellung einer ersten Bühnenkraft in der Stuttgarter Hofoper emporgearbeitet.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Jacobi, Wolfgang (Berlin-Lichterfelde): op. 19 Zweite Sinfonie, noch ungedruckt.

Moser, Franz: op. 37 Suite für 17 Blasinstr. Tischer & Jagenberg, Köln.

b) Kammermusik

Hungar, Paul: op. 9 Streichquartett (Es). Kistner & Siegel, Leipzig.

Jacobi, Wolfgang (Berlin-Lichterfelde): op. 16 Sonate für 2 Klav.; op. 21 Präludium und Fuge für Flöte, Oboe, Klar., Fag., Horn u. Klavier, noch ungedruckt.

Joteyko, Tadeusz: II. Quatuor p. 2 Viol., Alto et Vcell. Sénart, Paris.

Kauder, Hugo: Zweites Streichquartett. Doblinger, Wien.

— Trio f. Oboe (Viol.), Bratsche u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Moser, Franz: op. 40 Sinfonie f. 9 Soloinstr. Doblinger, Wien.

Sauveplane, Henry: Quatuor (f) p. 2 Viol., Alto et Vcell. Sénart, Paris.

Strawinskij, Igor: Octuor p. Instr. à vent. Russ. Musik-Verl., Berlin.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bruger, Hans Dagobert: Schule des Lautenspiels, Zwißler, Wolfenbüttel.

Dupré, Marcel: Suite Bretonne p. grande orgue. Leduc, Paris.

Ebel, Arnold: op. 23 Drei romantische Erzählungen f. Pfte. Rahter, Leipzig.

Jacobi, Wolfgang (Berlin-Lichterfelde): op. 15a Sonate f. Klav., noch ungedruckt.

Juon, Paul: op. 77 Fünf Klavierkompositionen. Univers.-Edit., Wien.

Petyrek, Felix: Choral, Variationen u. Sonatine f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Prokoffieff, Serge: Vision fugitive p. la Harpe. Société anonyme des grandes éditions musicales, Paris.

Ramin, Günter: op. 4 Fantasie (e) f. Org. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Raphael, Günter: op. 1 Fünf Choralvorspiele f. Org. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

— op. 2 Kleine Sonate (e) f. Pfte. Ders. Verl.

Ravel, Maurice: Tzigane. Rapsodie de Concert p. Viol. av. accomp. d'orch. ou de Piano. Durand, Paris.

Reger, Max: op. 108 Sinfon. Prolog zu einer Tragödie. F. Klav. 2hd. bearb. v. Victor Junk, noch ungedruckt (soll bei C. F. Peters, Leipzig, erscheinen).

Respighi, O.: Antiche danze ed arie p. Liuto. Trascrizione libera p. Pfte. Ricordi, Milano.

Rhené-Baton: Poème élégiaque p. Vcelle av. accomp. d'orch. ou de Piano. Durand, Paris.

Robert, F. M.: Clorinde, deux pièces dans le style ancien p. Piano. Hamelle, Paris.

Rohozinski, L.: Quatre pièces p. Flûte et Viol. Sénart, Paris.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Dupré, Marcel: Psyché, poème lyrique, paroles de E. Roussel et A. Coupel. Leduc, Paris.

Vollerthun, Georg: Island Saga. Fürstner, Berlin.

Widor, Ch. M.: Nerto, drame lyrique en 4 actes; livret de Maurice Léna. Heugel, Paris.

b) Sonstige Gesangsmusik

Baußnern, Waldemar v.: Die himmlische Orgel. Für Chor u. Orch. Rob. Forberg, Leipzig.

Caplet, André: Le miroir de Jésus, mystères du rosaire, poèmes d'Henri Ghéon p. chant, chœur de femmes, orch. à cordes et harpe. Durand, Paris.

Delius, Frederik: Eine Messe des Lebens nach Nietzsches Zarathustra. Klav.-A. (F. Cassirer). Univers.-Edit., Wien.

Hartmann, Joh. B.: Wanderlust. 50 Lieder zur Laute. Für die Jugend zusammengestellt. Leohaus, München.

Haydn, Josef: Englische Kanzonetten. Eingel. u. herausg. v. L. Landshoff. Deutsche Nachdicht. v. K. Wolfskehl. Drei Masken Verlag, München.

Jemnitz, Alex: op. 9 Vier gem. Chöre nach Dichtungen von L. Uhland. Kistner & Siegel, Leipzig.

III. BÜCHER

Augustin, Saint, musicien p. Jean Huré. Sénart, Paris.

Roussel, Albert et son Oeuvre. Par Louis Vuillemin. Durand, Paris.

Stiévenard, Emile: Essai sur la prosodie musicale. Heugel, Paris.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

BEETHOVEN UND SCHUBERT

VON

THEODOR FRIMMEL-WIEN

Für die ganz Großen der Vergangenheit sind jederzeit ohne Schwierigkeit Gedenkjahre, oft sogar Erinnerungstage aufzufinden, die zu Huldigungen und Feiern Anlaß geben können. Und jetzt, in den 1920er Jahren, häufen sich geradewegs die Gelegenheiten, zweier ganz großer Künstler zu gedenken, auf die man in Wien und weithinaus stolz sein darf, einerseits des weichen, duftigen Wunderpflänzchens Schubert, andererseits des rauheren, knorrigen Stammes Beethoven. Am 16. oder 17. Dezember feierte man Beethovens Geburtstag. Am 31. Januar hatte man Schuberts Erscheinen auf der Welt zu feiern gehabt, und am 26. März erinnern wir uns alle an Beethovens Sterbetag. Vor etwas mehr als einem Jahrhundert schuf der Bonner, dann Wiener Meister die 9. Sinfonie und die 33 Variationen über einen Walzer von Diabelli. Die Neunte wurde 1824 endgültig ins reine gebracht. Der jüngere Tonmeister arbeitete damals an der h-moll-Sinfonie, die er aber nicht vollendete, er schenkte der Mitwelt und zugleich der Nachwelt die großartige Wanderer-phantasie, mehrere Opern, wie Alfonso und Estrella, opernartige andere Werke, darunter die zarte »Rosamunde« und, was uns im gegebenen Zusammenhang noch mehr fesselt, die prächtigen mannigfach gestalteten Variationen über ein französisches Lied (»le bon chevalier«), die er dem älteren Meister verehrungsvoll gewidmet hat.

Begreiflicherweise fragt man nun nach den persönlichen gegenseitigen Beziehungen, nach der künstlerischen Verwandtschaft der beiden Großen. Die Antwort auf die Frage nach den persönlichen Beziehungen ist weniger leicht zu finden, als die meisten wohl denken. Sie ist nur in mäßig bestimmter Weise zu formen. Denn sie entwickelt sich aus der Kritik von vielerlei Quellen, die durchaus nicht glatt miteinander übereinstimmen, ja sich sogar in manchen Punkten geradewegs widersprechen. Prüfen wir die Stimmen aus jenen vergangenen Zeiten auf ihre Glaubwürdigkeit!

Anton Schindler, der unbezahlte Geheimsekretär *Beethovens* durch längere Jahre, schrieb bekanntlich eine der wichtigsten Lebensbeschreibungen des Meisters. Darin berichtet er auch über die Aufnahme jüngerer Musiker durch den fast tauben Beethoven, und über *Schuberts* Besuch weiß er folgendes mitzuteilen: »Schlimm ist es 1822 Franz Schubert bei Überreichung seiner dem Meister gewidmeten Variationen zu vier Händen ergangen. Der schüchterne und zugleich wortkarge Musensohn hat, ungeachtet Diabellis Begleitung und Verdolmetschung seiner Gefühle für den Meister bei der Vorstellung, eine ihm selber mißfällige Rolle gespielt. Die bis ans Haus fest bewahrte Courage hat ihn im Angesicht der Künstlermajestät ganz verlassen. Und als Beethoven den Wunsch geäußert, Schubert möge selber die Beantwortung seiner Fragen

niederschreiben, war die Hand wie gefesselt. Beethoven durchlief das überreichte Exemplar und stieß auf eine harmonische Unrichtigkeit. Mit sanften Worten machte er den jungen Mann darauf aufmerksam, aber sogleich beifügend: das sei keine Todsünde; indes ist Schubert, vielleicht gerade infolge dieser begütigenden Bemerkung, vollends aus aller Fassung gekommen. Erst außer dem Hause raffte er sich wieder zusammen und schalt sich selber derbe aus. Er hatte niemals wieder den Mut, sich dem Meister vorzustellen.« (3. und 4. Auflage. In der ersten von 1840 und der zweiten von 1845 kommen diese Abschnitte noch nicht vor.)
Liest jemand diese Mitteilung, so muß er doch bei den Einzelheiten bis nahe ans Ende den zwingenden Eindruck gewinnen, daß ein sehender und hörender Zeuge diese Vorgänge miterlebt hat. Schindler wohnte ja auch zur angegebenen Zeit bei Beethoven. Für die Zeit seiner persönlichen Bekanntschaft mit dem Meister ist er denn auch ein zuverlässiger Gewährsmann. Daß man die Stelle über Schuberts Besuch bei Beethoven als Einbildung oder gar als eine Art Lüge hingestellt hat, wie es in Kreissles Schubert-Biographie, in Heubergers »Schubert« und bei La Mara geschieht, ist bedauerlich. Woher sollte Schindler all die merkwürdigen und für den jungen Schubert so bezeichnenden Einzelheiten genommen haben? Zudem berichtete doch Schuberts Bruder, Ferdinand, folgendes (Thayer-Riemann: Beethoven, V. Band, S. 341): »Mit Beethoven, den er heilig hielt und der sich oft in großer Anerkennung namentlich über seine Lieder aussprach, kam er öfters zusammen, ohne daß man ihn, wie oft geschehen, einen Schüler Beethovens nennen dürfte.« Übrigens sagte Ferdinand Schubert auch »sie sind selten zusammengetroffen«. In anderen Quellen findet sich anderes, was noch zu erörtern sein wird. Schindler ist hier im wesentlichen glaubwürdig, wiewohl er kein geschulter, festgekneteter Geschichtsforscher gewesen. Aber er war auch kein Novellist, kein Romanschreiber, und den besten Willen, die Wahrheit niederzuschreiben, kann ihm niemand streitig machen. Nur müssen wir uns allerdings vor Augen halten, daß er stets bemüht war, ursächliche Zusammenhänge zu finden. Auch sind selbstverständlich Gedächtnisfehler, wie bei anderen Berichterstattern auch, nicht auszuschließen, und der Abschluß der oben gebotenen Schindlerschen Mitteilungen, daß Schubert niemals mehr nach der Überreichung der Variationen den Mut hatte, »sich dem Meister vorzustellen«, beruht wohl auf ungenauer Erinnerung. Denn es ist so gut wie sicher, daß Schubert während der Todeskrankheit Beethovens diesen besucht hat. So teilte *Anselm Hüttenbrenner* an Luib mit: »Das weiß ich ganz gewiß, daß Professor Schindler, Schubert und ich ungefähr acht Tage vor Beethovens Tode letzterem (Beethoven ist gemeint) einen Krankenbesuch abstatteten. Schindler meldete uns beide an und fragte, wen Beethoven von uns beiden zuerst sehen wollte; da sagte er: ›Schubert möge zuerst kommen‹« (nach Thayer). Dann war Schubert, wie es sehr wahrscheinlich ist, nochmals draußen beim schwerkranken Beethoven

im Schwarzspanierhaus. Denn *Josef Hüttenbrenner*, der Bruder Anselms, erzählte (allerdings muß man mit dem nicht ganz verläßlichen Gedächtnis Hüttenbrenners rechnen), daß er mit *Schubert* und dem Maler *Teltscher* hingekommen sei, da Teltscher den Meister vor seinem Ende noch skizzieren wollte. »Beethoven, von dem Besuch unterrichtet, habe sie unbeweglichen Auges fixiert und mit der Hand unverständliche Zeichen gemacht, worauf Schubert, aufs tiefste erschüttert, mit seinen Begleitern das Zimmer verlassen habe.« Schubert wird wohl nicht wieder gekommen sein, aber Teltscher muß bald danach eine bessere Gelegenheit benutzt haben, den sterbenden Beethoven zu zeichnen. Haben sich doch zwei höchst merkwürdige, vorzügliche Bleistiftskizzen von Teltscher vorgefunden, die den Meister im Todeskampf darstellen. Sie befinden sich in einem Skizzenbuch der Wiener Sammlung Dr. August Heymann und sind zuerst in den Blättern für Gemäldekunde abgebildet und besprochen worden.

Nun möchte ich doch den Schluß wagen, daß Schubert, wenn er einmal, vermutlich zweimal beim kranken Beethoven vorgesprochen hat, wo damals Fremde ausgeschlossen waren, auch vorher schon mit ihm zusammengetroffen sein muß, daß also die Schindlersche Erzählung von der Überreichung der vierhändigen Variationen keine Unwahrscheinlichkeit in sich birgt. Und wenn Schindler sagt, Schubert hätte nicht den Mut gehabt, sich nochmals vorzustellen, so scheint das eben ein Gedächtnisfehler zu sein. Die Verdächtigung der Schindlerschen Mitteilungen über den ersten Besuch Schuberts bei Beethoven, geht auf Kreissle, den Biographen Schuberts, zurück, und zwar hat Kreissle von Josef Hüttenbrenner vernommen, daß Schubert bei der beabsichtigten Überreichung der Variationen den Meister nicht zu Hause angetroffen und die Noten nur dem Dienstboten übergeben hätte. Hüttenbrenner »will« das von Schubert selbst »kurz nach der Überreichung des Musikstückes gehört haben«. Josef Hüttenbrenner war also nicht Zeuge des Hinbringens. Sollte da nicht ein Versuch Kreissles oder Hüttenbrenners vorliegen, den Helden seines Buches davor zu retten, daß er bei Beethoven anfangs keine gute Rolle gespielt hat? Hüttenbrenner bemerkt noch weiter »Schubert habe später mit Freude vernommen, daß Beethoven an den Variationen Gefallen finde und sie oft und gern mit seinem Neffen Carl durchspiele«.

Eines ist nicht zu leugnen, daß Beethoven 1822 die Variationen Schuberts erhalten hat. Dies geschah vermutlich schon im März oder April, denn die überreichte Arbeit wurde am 19. April in der »Wiener Zeitung« als neue Erscheinung angezeigt, und Schubert wird doch nicht so lange gezaudert haben, bis die Anzeige in der Zeitung stand. Im Sommer 1822 scheinen nun Beethoven und Schubert schon miteinander gesprochen zu haben. In den Musikläden, besonders bei Steiner verkehrten sie ja beide. Und im erwähnten Sommer war Hofrat Friedrich Rochlitz aus Leipzig nach Wien gekommen, nicht zuletzt, um mit Beethoven in Verkehr zu treten. In einem Brief des Hofrats an

Christian Härtel kommt nun eine Stelle vor, die ohne Zweifel aus frischester Erinnerung geschrieben ist und bestimmt mitteilt, daß *Beethoven kurz vorher mit Schubert* über Rochlitz *gesprochen* hatte. (Der Brief von Rochlitz ist bei Thayer und anderswo abgedruckt.)

Außer diesen Variationen lernte nun Beethoven nach und nach auch andere Werke des jüngeren Tondichters kennen. Dazu ist geradewegs von Wichtigkeit eine Stelle aus einem Brief Josef Hüttenbrenners an Peters in Leipzig vom 14. August 1822. Man konnte das bedeutungsvolle Schriftstück in der Wiener Schubert-Ausstellung studieren. Hüttenbrenner schreibt da über *Schubert*. »Beethoven, dieser unsterbliche Mann, sagt von ihm gar: Dieser wird mich übertreffen.« In den Gesprächsheften B.s aus den Jahren bald danach kommt Schuberts Name wiederholt vor, wenn auch nicht mit besonderen belangreichen Erwähnungen und gelegentlich in unklarer Weise. So schrieb z. B. der Neffe 1823 in Hetzendorf ins Konversationsheft: »Man lobt den Schubert sehr, er« (man weiß nicht, wer dieser »er« ist) »sagt aber, der solle sich verstecken.« Eine Andeutung ist dies aber, daß bei Beethoven auch *gegen* Schubert gearbeitet wurde, was auch durch Lenz und Schindler ausgesprochen worden ist. Lenz schrieb, jedenfalls nach guter, wenn auch nicht näher bezeichneter Überlieferung: »Franz Schubert kannte Beethoven nur kurze Zeit. Man hatte ihn dem edlen Geist verdächtigt, ihn absichtlich von Beethoven ferngehalten.« Schindlers Worte, die auf diese Angelegenheit Bezug nehmen, werden im folgenden hervorgehoben.

Er teilt in der 3. und 4. Auflage seiner Beethoven-Biographie mit, wie sehr der Meister über neue Arbeiten Schuberts erfreut war, als er während seiner langen Krankheit Zerstreuung suchte. Schindler schreibt: »... da ihm von *Franz Schuberts* Kompositionen nur wenige bekannt waren, die *Liebedienerei überhaupt stets geschäftig war, dessen Talent zu verdächtigen*, so benützte ich den günstigen Moment, mehrere der größeren Gesänge als: Die junge Nonne, Die Bürgschaft, Der Taucher, Elysium und die Ossianischen Gesänge vorzulegen, deren Bekanntschaft dem Meister großes Vergnügen gewährt haben, so daß er sein Urteil darüber mit den Worten ausgesprochen: ›Wahrlich, in dem Schubert wohnt der göttliche Funke usw.‹. Zur Zeit war jedoch erst eine kleine Anzahl von Schuberts Werken im Druck erschienen.« Soweit Schindler, der früher vier Jahre ungefähr nach Beethovens Tod in Bäuerles Theaterzeitung (vom 3. Mai 1831) noch ausführlicher auf dieselbe Angelegenheit zurückgekommen war. Schindlers Aufsatz für die Theaterzeitung ist mehrmals abgedruckt worden, bei Thayer, Kerst und anderen, so daß heute wohl der Hinweis auf einige Stellen, die für uns wichtig sind, genügt. Beethoven staunte geradewegs über die Schöpferkraft des jüngeren Kunstbruders und wollte immer mehr von ihm kennen lernen. »Kurz, die Achtung, die Beethoven für Schuberts Talent bekam, war so groß, daß er nun auch seine Opern und Klaviersachen sehen wollte, allein seine Krankheit nahm bereits in dem Grade

zu, daß er diesen Wunsch nicht mehr befriedigen konnte. Doch sprach er oft von Schubert und prophezeite, daß dieser noch viel Aufsehen in der Welt machen werde, sowie er auch bedauerte, ihn nicht früher kennen gelernt zu haben.« Dieser Abschluß verursacht einiges Kopfzerbrechen. Was ist es mit dem »nicht früher« und, wie ist »ihn« zu verstehen. Wäre Schuberts Person gemeint, so bliebe die Stelle völlig unklar. Hat aber Beethoven oder Schindler metaphorisch »ihn« für Schuberts Werke genommen, was sicher am wahrscheinlichsten ist, so paßt die Stelle ohne Anstand zu allem, was sonst über die Bekanntschaft der beiden Großen miteinander als sicher anzunehmen ist. In der ersten Auflage des Schindlerschen Beethoven-Buches kommt (S. 256) folgende Stelle vor: » Und wie sehr verehrte Beethoven das Talent des genialen *Franz Schubert*, das er freilich erst auf seinem letzten Krankenbette ganz kennen gelernt, weil es ihm von gewissen Leuten früher verdächtig gemacht und verkleinert wurde!« (Wir haben soeben davon gehört.) »Mit inniger Rührung rief er, als er dessen: Ossians Gesänge, die Bürgschaft, die junge Nonne, die Grenzen der Menschheit und a(nderes) m(ehr) durch mich kennen lernte, aus: ›Wahrlich in dem Schubert wohnt ein göttliche rFunke‹ «. Dieser Ausspruch blieb Schindlern offenbar gut im Gedächtnis, da der Famulus dem Meister die Schubertschen Werke zugeschoben hatte. Man beachte auch, daß Schindler hier ausdrücklich sagt, Beethoven hätte das *Talent* (nicht die Person) Schuberts erst auf seinem letzten Krankenlager *ganz* kennen gelernt. Man kann da herauslesen, er hätte vorher nur Weniges von Schubert kennen gelernt, und auch möchte man zwischen den Zeilen lesen, daß er Schubert in Person schon früher gekannt habe.

Eine ungenaue Erinnerung wurde durch Josef Freiherrn v. Spaun geboten: Schubert hätte, so heißt es, geklagt, namentlich bei Beethovens Tod, wie leid es ihm tat, daß der ältere Meister so unzugänglich gewesen »und daß er nie mit Beethoven gesprochen«. Das reimt sich gar nicht mit Rochlitzens Worten, aber mit den Mitteilungen Anselm Hüttenbrenners und Schindlers insofern zusammen, als Schuberts Schüchternheit ihn wohl daran gehindert hat, das Mittel der Gesprächshefte zu benutzen, wenn er dem tauben Meister gegenüberstand. Spaun trat mit seiner spät, erst gegen 1865, geäußerten Behauptung als Verteidiger Schuberts auf gegen den Zeugen Schindler, der, wie schon eingangs erwähnt, bei Beethoven wohnte, als Schubert seine Variationen überreichte (1822). Jedenfalls müssen wir dem Famulus und Geheimsekretär Beethovens in diesem Fall mehr Vertrauen entgegenbringen, als dem Freiherrn *v. Spaun*, der zwar ein vertrauter Freund Schuberts gewesen, jedoch überhaupt gar *nicht dem Beethoven-Kreise angehört hat* und sicher nicht Augenzeuge der Überreichung sein konnte. Aus Anlaß der Streitigkeiten über die »unsterbliche Geliebte Beethovens«, da Spaun als Gewährsmann genannt wurde, habe ich mich ca. 1892 bei den Nachkommen jenes Spaun erkundigt, welches die Beziehungen Beethovens zu Spaun gewesen sind, der im Leben Schuberts eine große Rolle

gespielt hat. Da erfuhr ich denn von den Herren Hofrat Ludw. v. Spaun, dem Neffen des Barons Josef und von Baron Roner, daß der ältere Spaun *nicht* zum Kreise Beethovens gehört hat. Er hat zwar Meister Beethoven im Gasthaus gesehen, doch ist er mit ihm nicht in Verkehr getreten. Spauns Zeugnis in der Angelegenheit der »Unsterblichen Geliebten« hat sich als gänzlich unzuverlässig erweisen lassen, und so wird denn auch Spauns angebliche Erinnerung an die Angelegenheit der Schubertschen Variationen und ihrer Überreichung keine Zuverlässigkeit beanspruchen können. La Mara in ihrem Kleinen Beethoven, S. 32, und Heuberger in seinem Schubert, S. 85, legen allzu großes Gewicht auf die Aussage des älteren Spaun, und Schindlers guter Bericht wird beiseite geschoben, obwohl Schindler ebenso mit Beethoven wie mit Schubert nahe bekannt war. Trotz der mannigfachen Widersprüche, die sich aus den angeführten Quellen ergeben, läßt sich mit Bestimmtheit sagen, daß die beiden Großen *gewiß persönlich miteinander bekannt* waren, daß aber ein reger Verkehr nicht stattgefunden hat.

Der junge Schubert blickte schon als Jüngling, fast noch Knabe verehrungsvoll zu Beethoven auf, der ja um ungefähr 27 Jahre älter war. Schon zur Zeit als Schubert im »K. K. Stadtkonvikt« Sängerknabe war (von 1808 bis 1813) soll er Jos. Spaun gegenüber geäußert haben: »Wer vermag nach Beethoven etwas zu machen?!« Nur vorübergehend scheint er 1816 dem älteren Meister entfremdet worden zu sein. Heuberger weist mit Recht darauf hin, daß der alte Zopf Salieri, der bekanntlich in der angedeuteten Periode Schuberts Lehrer gewesen, hinter dieser Entfremdung stak. Man weiß es ja, wie wenig sich der italienisch fühlende Maestro mit jedem freien Fortschritt befreunden konnte und wie er gegen den deutschen Gesang feindlich gesinnt war, auch Ed. Bauernfeld, der dem Schubert-Schwind-Kreis angehörte, deutet in seinen Erinnerungen aus Alt- und Neu-Wien an, daß Salieri mit Schuberts Studium Beethovenscher Partituren nicht recht einverstanden war. Sonst erfährt man aus allen übrigen Mitteilungen nichts als eine nahezu abgöttische Verehrung Beethovens durch den jungen Schubert. Ludwig Nohl ließ sich vom Maler Schwind erzählen, daß der junge Schubert, aus der Schule kommend, den Anschlagzettel des »Fidelio« bemerkte. Sogleich trug er seine Bücher zum Antiquar, um eine Eintrittskarte kaufen zu können. (Nohl, Beethoven II, 569). Schwind war freilich mit dem Schubert der Schulzeit im Konvikt noch nicht bekannt, doch ist nachweisbar in Schuberts Kreisen späterhin vieles aus den Jahren der Konvikterziehung wieder erzählt worden. 1817 erhielt Schubert, man weiß nicht auf welchem Wege, eine Notenhandschrift Beethovens zum Lied »Ich liebe dich, so wie du mich« (das 1803 erschienen war). Er merkte darauf schriftlich an: »Des unsterblichen Beethovens Handschrift, erhalten den 14. August 1817« und schrieb auf eine leere Seite eine eigene Komposition. 1872 kam das kostbare Blatt zu Johannes Brahms, der es 1893 der Gesellschaft der Musikfreunde schenkte. Ein erstes Faksimilie wurde in der Zeitschrift

»Die Musik«, und zwar im 2. Schubert-Heft (VI/8) veröffentlicht, ein weiteres erschien unlängst im Programm des Schubert-Beethoven-Konzertes, das der Wiener Schubert-Bund 1923 abgehalten hat. Daß Schubert 1822 seine vierhändigen Variationen über ein französisches Lied dem älteren Meister gewidmet und überreicht hat, wurde schon eingangs erwähnt. Auf der Urausgabe steht »Dem Herrn Ludwig van Beethoven zugeeignet von seinem Verehrer und Bewunderer Franz Schubert«. Auch sonst machte er kein Hehl daraus, wie hoch er den älteren Meister schätze. Durch Jenger läßt er an Frau Pachler-Koschak nach Graz berichten, daß er sich sehr freut, »die Bekanntschaft einer so warmen Anhängerin an Beethovens Schöpfungen zu machen«. Marie Pachler-Koschak war ja bekannt als begeisterte, verständnisvolle Interpretin Beethovenscher Musik. Der Brief, in dem die erwähnte Stelle vorkommt, ist mehrmals gedruckt worden, zuerst bei Faust Pachler in dem Heft über Marie Pachler-Koschak u.a., auch bei Thayer-Riemann, Bd. V, S. 444. Das Datum ist »Wien, 12. Januar 1827«. Ungefähr aus derselben Zeit stammt die Mitteilung K. J. Brauns v. Braunthal über Schubert. Dieser bewunderte Beethoven Herrn v. Braun gegenüber geradewegs überschwenglich. »Der kann alles, wir aber können noch nicht alles verstehen, und es wird noch viel Wasser die Donau dahin wogen, ehe es zum allgemeinen Verständnis gekommen, was dieser Mann geschaffen. Nicht nur, daß er der erhabenste und üppigste aller Tondichter ist, er ist auch der mutwilligste. Er ist gleich stark in der dramatischen, wie epischen Musik, in der lyrischen, wie in der prosaischen (sic!), mit einem Wort, er kann alles ...« (Nach L. Nohl und A. Leitzmann.)

Allbekannt ist es, daß Schubert unter den Fackelträgern gewesen, die Beethovens irdische Reste hinausbegleitet haben zur Grube im alten Währinger Friedhof. Als man von dort zurückkehrte, ging Schubert in der inneren Stadt mit anderen Trauergästen in eine Weinstube, und dort wurde zu Beethovens Ehren ein Glas geleert. Das nächste Glas, wie das überliefert ist, galt demjenigen aus der Gesellschaft, der Beethoven zunächst auf den Friedhof nachfolgen werde. (Kreissle, Schubert, 266.) Nun noch eins. Wenn die Erzählung richtig ist, die Nohl vor vielen Jahren bei seinen Beethoven-Studien in Wien noch erfragt hat, so hätte Schubert 1828 so sehr gewünscht, das cis-moll-Quartett Beethovens (op. 131, geschaffen im Frühjahr 1826) zu hören, daß einige Geiger aus seiner Bekanntschaft, darunter Karl Holz, es ihm vorspielten. Schubert sei in solche Entzückung und Begeisterung geraten, daß er davon sehr angegriffen wurde. Man fürchtete für ihn. Es sei die letzte Musik gewesen, die Schubert gehört hat. (Nohl, Beethoven III, S. 110f.) Noch in den Fieberphantasien des Sterbenden kam Beethovens Name vor.

Für den *Musiker* ist nichts klarer, als daß Schubert die meisten Werke Beethovens kennen gelernt hat. Ganze Reihen von *bestimmten Zusammenhängen* lassen sich nachweisen. Man findet heraus, wie Beethovens Sonaten, Sinfonien, Lieder, Quartette, der »Fidelio« und vieles andere in verschiedenen

Werken Schuberts nachklingen. (»Wiener Zeitung« 19. Oktober 1819.) Das ist keine »Reminiszenzenjägerei«, sondern wissenschaftliche Arbeit. Wer die Erscheinungen der Kunstgeschichte mit schärferem Blick beobachtet, als der staunend bewundernde Laie, muß dahinter gekommen sein, daß sich auch die größten Künstler bei aller Eigenart nicht vom Ganzen, von der Vergangenheit und der Mitwelt losreißen lassen, weder physisch noch künstlerisch. Es geht ihnen so, wie anderen Bestandteilen des Weltalls, die sich eben gegenseitig bedingen und die zusammengehören. Sogar das aufleuchtende Meteor, das mit kosmischer Geschwindigkeit in Erdnähe oder auf die Erde gekommen ist, hat seine bestimmte Verwandtschaft mit den Stoffen und Bildungen des Universums und der Erde, und das glänzendste Genie kann sich der Beziehungen zu anderen nicht erwehren. Unfehlbar hat es auch für jedes Genie immer einmal jemanden gegeben, der es mitgeformt hat, ganz abgesehen von der eigenen, angeborenen Haut, aus der auch das Genie nicht heraus kann. Jeder Künstler hat doch Eltern, Vorfahren bis ins Unendliche zurück, jeder hat im Gebiet seiner Kunst ältere Werke gehört, gesehen, in sich verarbeitet, und zwar schon damit, daß er sich überhaupt künstlerisch betätigte. Jede Beeinflussung leugnen zu wollen, geht in ein vernünftiges Denken nicht hinein. Und sollte das bei den großen Tonkünstlern anders sein? Der wissenschaftliche Nachweis eines Anklanges des einen Tondichters an einen anderen steht denn doch auf einer höheren Stufe als das heimtückische Hinweisen auf eine Übereinstimmung, mit dem Hintergedanken einer Entlehnung, wie es die »Reminiszenzenjägerei« zu tun pflegt. Platte, bewußte Entlehnungen, wie sie auch vorkommen, sind unkünstlerisch und in ethischem Sinn verwerflich. Aber es kommt sogar bei diesen nicht auf ein einzelnes Motiv an, das aus einem älteren Werk anklingt, sondern darauf, was der spätere Künstler aus dem Motiv zu machen weiß und ob er über das hinaus findet, was die Vorgänger aus dem gegebenen Motiv schon gemacht hatten. *Schubert ist in diesem Sinn ein höchst eigenartiger Künstler.* Wenn in seiner Musik auch sehr viele Zusammenhänge mit älteren Meistern, nicht zuletzt mit Beethoven, nachzuweisen sind, so ist jedesmal die Verarbeitung oder Verwendung des übernommenen so originell, daß der eigentliche Reminiszenzenjäger hier kein Feld zur Betätigung findet. Schuberts jederzeit frisch quellende Erfindung hatte es nicht nötig, sich an fremdem Eigentum zu vergreifen. Für ein mathematisch-statistisch angehauchtes Gemüt wäre es wohl möglich, festzustellen, welches ungeheure Gewicht der eigenen Erfindung gegenüber den Nachwirkungen fremder Motive bei Schubert zukommt. Und daß gerade Anklänge an Beethoven verhältnismäßig oft auffallen, hängt ohne Zweifel mit Schuberts Verehrung für den älteren Meister zusammen. Es hat mich gefreut, in der besonnen und doch warm abgefaßten Beethoven-Biographie von G. Ernest den Ausspruch zu finden, daß bei Beethoven schon die Keime zur Liederblüte bei Schubert, Robert Franz und noch anderen zu finden sind. Das Verhältnis der

Schubertschen Muse zu der Beethovens ist ähnlich geartet, wie das der Beethovenschen Werke zu Mozart, das den Kunstjüngern schon durch vielerlei Aufsätze geläufiger ist als das Verhältnis Beethoven-Schubert. In bezug auf Musik ist dieses Verhältnis vielleicht klarer als in persönlicher Beziehung, und wir dürfen annehmen, daß Schubert alle wichtigen Werke Beethovens, wenn auch manche nur flüchtig, kennen gelernt hat.

Nicht ebenso steht es mit Beethoven in bezug auf Schuberts Werke. Er konnte sie schon deshalb nicht alle kennen, da Schubert ihn um ein merkliches überlebt hat und hauptsächlich aus dem Grunde, da sich nicht rechtzeitig ein Verkehr der beiden Meister entwickeln konnte. Diese Angelegenheit wurde schon erwähnt. Schubert war, wir haben es schon erfahren, eine Art stillen Anbeters des überwältigend großen Beethoven. Die angeborene Bescheidenheit wurde nur einmal überwunden bei der Überreichung der vierhändigen Variationen, ob nun Schubert diese selbst in Beethovens Hände gelegt, oder nur in Beethovens Wohnung zurückgelassen hat. Zu einem regelmäßigen Verkehr der beiden ist es nicht gekommen, trotz der gegenseitigen Bewunderung. Dazu wurden beide zu früh vom irdischen Dasein abberufen. —

Nun wollen wir uns einmal die *musikalischen Fäden* näher ansehen, die beide Künstler verbinden.

Schubert hat dem älteren Meister in vieler Beziehung nachgestrebt und ihn auf dem Gebiet des Liedes übertroffen. Im Sinfonischen hat er ihn ebensowenig erreicht wie in der Klaviersonate. Aber bei aller Nacheiferung war der jüngere Meister von einer außerordentlich natürlichen Eigenart. Grillparzers Ausspruch: »Schubert heiß ich, Schubert bin ich und als solchen geb ich mich«, kommt mir dabei in Erinnerung. Wenn Schubert auch die alten musikalischen Formen der Sonate, des Themas mit Variationen, der Fuge, des Strophengesangs und durchkomponierten Liedes nicht erweitert hat, so verdankt man ihm dafür einen kaum übersehbaren Reichtum mannigfachster Ausfüllung der hergebrachten Formen. Er hing fest an den alten Meistern, wie Joh. Seb. Bach, Haydn, Mozart. Nur einige Andeutungen: »Der greise Kopf« aus der »Winterreise« erinnert an Bachsche Sarabanden. Schuberts Lied »Schatzgräbers Begehr« knüpft augenscheinlich an Joh. Seb. Bachs Gavotte aus der d-moll-Suite an, in rhythmischer und harmonischer Beziehung. Eine sogenannt echt Schubertsche Wendung in der Harmonisierung scheint aus dem J. S. Bachschen Kleinen Klavierstück in c-moll aus den »Petits Préludes« (Nr. 3 Takt 14 bis 19) herzukommen, wo auf eine Modulierung nach g-moll (Takt 14) der Septakkord der 6. Stufe, dann unmittelbar der Quintsextakkord der 2. Stufe und hierauf der Dominantseptakkord folgen. Bei Schubert in einigen Liedern und auch sonstigen Werken ist diese Harmonisierung nicht selten. Man erinnere sich auch an »Gute Nacht« aus der »Winterreise«. Auch Schuberts »Harfner« (op. 12 Nr. 3) weist auf Bach zurück. Aus Josef Haydns zweitem Streichquartett und aus dem zehnten, sowie aus dem Klavier-

trio Nr. 7 desselben Altmeisters hat Schubert Anregungen empfangen, z. B. für eine Stelle in der Rosamunden-Ouvertüre, auch für die »Müllerlieder«. Von den Mozart-Spuren, die sich bei Schubert finden, ist die vielleicht am meisten auffallende eine Stelle aus Schuberts Oktett, op. 166 (komponiert 1824). Das Thema steht gänzlich unter dem Einflusse der Mozartschen »Reich' mir die Hand, mein Leben«. Ein Nachklang der Mozartschen Osmin-Arie ist zu erkennen im zweiten Gesang des Harfners (op. 12 Nr. 2) von Schubert. Für sehr bedeutsam halte ich den Zusammenhang von Schuberts h-moll-Sinfonie (1. Satz, Durchführung, Takt 38 bis 61) mit Mozarts Ouvertüre zu »Don Giovanni« (Einleitendes Andante vom 21. Takt angefangen bis zum Allegro molto). Noch in Schuberts op. 163, dem Streichquintett, findet sich eine auffallende Mozart-Spur.

Stärkere Beeinflussung wurde aber dem jungen Schubert durch *Beethovens* Musik, deren Gehalt und Kraft er jedenfalls unter allen Zeitgenossen am klarsten verstanden und am tiefsten gefühlt hat. Mit wenigen Ausnahmen konnten Beethovens Werke dem nacheifernden Kunstgenossen alle bekannt geworden sein. Denn Schubert überlebte den älteren Meister um mehr als ein Jahr. Indes muß man sich gegenwärtig halten, daß Beethovens Kompositionen zu Schuberts Zeiten durchaus nicht so leicht zugänglich waren wie heute, und daß man sie in Konzerten verhältnismäßig selten zu hören bekam. Schubert kannte gewiß den »Fidelio«, er kannte Beethovens Streichquartette mit Opuszahlen bis heran an die letzten, er kannte sicher das Quintett op. 10, das Klaviertrio op. 70 Nr. 2, und das große B-dur-Trio op. 97. Er kannte ohne Zweifel einige Violinsonaten von Beethoven, die Cellosonate op. 5 vermutlich auch die Klavierkonzerte und einige Variationenwerke, sicher viele Klaviersonaten, namentlich op. 2 Nr. 1, op. 7, op. 10 Nr. 2 und 3, op. 13, die Sonate pathétique, op. 27 Nr. 1 und 2, und manche noch, einschließlich der Riesensonate op. 106. Selbstverständlich hat er sich auch mit Beethovens Liedern befreundet.

Bei vergleichenden Studien, wie sie im folgenden benutzt werden, ist es gewiß zu beachten, daß alle Musik ungemein viele Formeln enthält (ich erinnere nur an die Kadenzen), die in einer bestimmten Kunstperiode Gemeingut sind. Das gilt bis herauf zu den musikalischen Redensarten der Neuesten. Die Formel als solche braucht also nicht von einem bestimmten Anderen »entlehnt« zu werden, sondern liegt jedem zu freier Benützung vor. Aber die Art und Weise der Anwendung, der Einführung, der oftmaligen oder seltenen Wiederholung sind für den einzelnen bezeichnend, sind individuell. Übereinstimmungen solcher Art aus älterer und neuerer Kunst deuten uns gewöhnlich eine Beeinflussung des jüngeren Werkes durch das ältere an. Bei Ähnlichkeiten, die dem Suchenden auffallen, sind also neben den Formeln in der Folge der Einzelnoten und der Harmonien auch die Stimmung des Ganzen, das Tempo, gelegentlich sogar die Tonart zu berücksichtigen. Das Formelwesen aller Musik

mahnt zur Vorsicht, daß nicht eine allgemein verbreitete Formel für individuellen Ausdruck genommen werde. In manchen Fällen ist die Unterscheidung leicht und sicher zu finden, in anderen wird es Zweifel geben. So sind denn auch die folgenden Beispiele nicht alle gleichwertig, und einzelnen könnten ganze musikalische Abhandlungen über allerlei Zusammenhänge beigegeben werden. Ich hoffe, daß man sich zunächst mit den gebotenen Andeutungen begnügen wird.

Beim Durchsuchen der Werke Beethovens danach, ob sie auf Schubert anregend gewirkt haben, greifen wir zuerst nach Beethovens *Liedern*. Unter diesen sind für unsere Zwecke besonders die »Adelaide« (von 1797), das »Lied aus der Ferne« (von 1809), das »Abendlied« (von 1820) und die Reihe der Lieder op. 48, nach Gellerts Gedichten von Bedeutung. Im allgemeinen sei auch auf den so mannigfach gefärbten, im Gefühlsausdruck hervorragenden Liederkreis »An die ferne Geliebte« (op. 98) hingewiesen.

Die Stimmung und Modulierung der »Adelaide« klingt deutlich an in Schuberts vierhändiger großer Klaviersonate op. 30, im Allegretto. An die Stelle im Schlußallegro der »Adelaide« nach den zwei Fermaten und an die Parallelstellen, die auch verwandt sind mit Gedanken in Beethovens op. 27 Nr. 1, erinnert lebhaft eine Stelle in einem Klavierwerk aus dem Jahre 1817 von Schubert ohne Opuszahl. Es ist der zweite Teil des Trio aus dem zweiten Scherzo, das ja auch sonst an Beethoven anknüpft.

Beethovens »Lied aus der Ferne« (von 1809) hat zweifellos bei Schubert ein Echo gefunden. Denn die Melodie des Jüngeren: »Ich frage keine Blume« im Lied »Der Neugierige« kann nicht entstanden sein ohne Kenntnis des Beethovenschen Liedes. Im »Neugierigen« ist auch der langsamere Teil im Dreivierteltakt durch Beethoven beeinflußt, und zwar durch die Sonate op. 27 Nr. 1 (Adagio con espressione, Takt 17ff.).

Aus dem »Abendlied« Beethovens von 1820 (schon damals erstmalig gedruckt und bald darauf mit anderen Liedern als op. 113 herausgegeben) dürften Takt 21 und 22 auf Schuberts »Fahrt zum Hades« (Takt 13, 14) und auf »Der Knabe« (a-moll-Abschnitt, 2. und 3. Takt) abgefärbt haben.

Auf Beethovens op. 48, es ist die Reihe geistlicher Lieder nach Gellerts Dichtungen, weist u. a. das Lied »Glaube, Hoffnung und Liebe« von Schubert hin (op. 97), wobei besonders Beethovens Lied »Bitten« und das »Bußlied« (op. 48 Nr. 1 und 6) in Frage kommen. Beethovens »Vom Tode« (op. 48 Nr. 6) klingt deutlich an in Schuberts allbekanntem »Wanderer« und im »Doppelgänger«. Das schon erwähnte Lied von Beethoven »Bitten« (op. 48 Nr. 1) scheint auch Schuberts dritten Gesang des Harfners beeinflußt zu haben, auch wenn man sich gegenwärtig hält, daß beide Meister in derlei Gesängen von älterer Musik aus der Händel-Bach-Periode ausgegangen sind. Aber auch Nr. 5 aus Beethovens op. 48 läßt schon einen Schubert ahnen. Im Stil dieser geistlichen Lieder Beethovens ist auch Schuberts »Lied eines Schiffers an die Dioskuren« (op. 65

Nr. 1) gehalten. Beweisend ist hauptsächlich Beethovens »Vom Tode« mit seiner ungewöhnlich reichen Harmonisierung, die auf Schubert geradewegs vorbildlich gewirkt hat.

Beethoven und Schubert haben in ihren Liedern viele Texte gemeinsam, wovon die Musikgeschichte schon Notiz genommen hat. In solchen Fällen (ich erinnere nur an »Freudvoll und leidvoll«, an den »Erlkönig«, an »Mignon«, an »Wonne der Wehmut«, »Sehnsucht«, »Der Zufriedene« und an den »Wachtelschlag«, ohne die ganze Reihe anzuführen) ist mir eine Anlehnung Schuberts an Beethoven nicht aufgefallen. Höchstens könnte ich beim »Wachtelschlag« Analogien finden. Der »Wachtelschlag« selbst ist allerdings ein gegebenes Motiv, das beide Tonkünstler aus der Natur genommen haben. Aber die Steigerung der Bewegung unmittelbar vor Eintritt der Singstimme und dann jedesmal vor dem Strophenanfang das Aufsteigen der Harmonie innerhalb des Dominantseptakkords sind den Liedern »Wachtelschlag« beider Tonmeister gemeinsam, und da Beethovens Lied schon 1803 entstanden ist, könnte nur Schubert der Nachempfindende sein.

Überaus kräftig waren die Anregungen, die dem Jüngeren aus Beethovens *Klaviersonaten* zuteil geworden sind. Die unsterblichen Schöpfungen, die in diesen Werken vorliegen, klingen oft in Schuberts Arbeiten an, hie und da unabweisbar deutlich oder auch nur einigermaßen verschleiert. Im Schubertschen Lied »Erstarrung« (Nr. 4 der »Winterreise«, op. 89) sind doch wohl die Takte zu: »Ich will den Boden küssen, durchdringen Eis und Schnee mit meinen heißen Tränen« und zu »Mein Herz ist wie erstorben« angeregt durch den letzten Satz aus Beethovens Klaviersonate, op. 2 Nr. 1.

Dem Einfluß der Beethovenschen Es-dur-Sonate op. 7 mit ihren neuartigen Stimmungen und dem zauberhaften Trio konnte sich Schubert nicht entziehen. Man mag es sogar eine Art Reminiszenz nennen, was uns Schubert im »Klavierstück« aus es-moll (vom Mai 1828) zu hören gibt. Das erwähnte Beethovensche Trio »Minore« (aus e-moll) war geradewegs Vorbild für Schuberts Klavierstück. Die Stimmung aus Beethovens Trio klingt auch an in Schuberts »Moments musicals«, Nr. 2 von op. 94, und im Schubertschen Lied »Fremd bin ich eingezogen ...« (Nr. 1 der »Winterreise«), für das vielleicht auch die 3. Variation aus dem Andante der Beethovenschen Kreutzer-Sonate anregend gewirkt hat. Auch das verzückte Ausklingen des letzten Satzes aus Beethovens op. 7 ist nicht zu übersehen.

Sogleich Nr. 3 von Beethovens op. 10 weist wieder auf Schubert voraus im Menuettosatz, mit dem ganz stimmungsverwandt ist das Schubertsche Lied »Guten Morgen, schöne Müllerin«.

Die »Sonate pathétique«, op. 13, hat auch ein wenig auf Schubert abgefärbt. In dessen drei Klavierstücken vom Mai 1828 (ohne Opuszahl) klingt das zweite wiederholt an Beethoven an, und zwar im zweiten Intermezzo aus as-moll an die Stelle aus derselben Tonart im Adagio der »Sonate pathétique«. In demselben

Schubertschen Zwischensatz erinnern die Takte 11 und 12 an das Sechzehntelgeklopfe in Beethovens »Mondscheinsonate«. An die »Pathétique« erinnert überdies stellenweise Schuberts c-moll-Sonate.

Die Klaviersonate des älteren Meisters, op. 14 Nr. 1, ist im Durchführungsteil des ersten Allegros Vorbild geworden für das erste der vier Impromptus von Schubert, op. 90, und das hauptsächlich für den Abschnitt mit der Sechzehntelbegleitung im Baß. Im Allegretto (bzw. Menuett) derselben Sonate scheint das Miteinandergehen des Soprans und Tenors ebenfalls Eindruck auf Schubert gemacht zu haben. Endlich weist auch die Sonatine Schuberts, op. 137 Nr. 2, mit ihrem Kopfthema auf den Anfang der Beethovenschen Sonate op. 14 Nr. 1 hin.

Beethovens Klaviersonate op. 22 aus B-dur muß dem jungen Schubert bekannt geworden sein. Sogleich das Sechzehntelmotiv aus dem ersten Satz und besonders die verlangsamte Anwendung dieses Motivs in der Mittelstimme der Schlußgruppe klingen an im Trio des Schubertschen Klavierwerkes »Marsch samt Trio«, ohne Opuszahl. Hier findet sich das Motiv durchwegs in der Mittelstimme. Der Menuetto aus Beethovens Sonate op. 22 hat dann Schuberts Trio des zweiten Scherzos aus dem Jahre 1817 (ohne Opuszahl) beeinflußt. Nur gebrauchte Schubert fünftaktige Perioden im ersten Teil. Daß der zweite Teil desselben Schubertschen Trios an Beethovens »Adelaide« anknüpft, wurde schon oben erwähnt. Überdies ist der Vorhaltschluß dieses Trios von Schubert bei Beethoven beliebt gewesen, nicht zuletzt in dessen As-dur-Sonate op. 26. Die reiche und reine Harmonisierung dieser Beethovenschen Sonate ist sicher von Schubert beachtet worden.

Zu Beethovens Klaviersonate op. 27 Nr. 1 ist die schon oben angedeutete Beobachtung mitzuteilen, daß die Takte 17ff. in Schuberts Lied »Der Neugierige« anklingen (»Müllerlieder« op. 25). Dieselbe Stimmung, dieselbe Stimmenverteilung und dieselbe Begleitungsfigur in der Mittelstimme bei Beethoven und bei Schubert. Ein Zusammenhang ist unzweifelhaft.

Der erste Satz der cis-moll-Sonate von Beethoven (op. 27 Nr. 2, sie wird gewöhnlich »Mondscheinsonate« genannt) dürfte anregend gewirkt haben auf Schuberts Lied »An den Mond«, op. 57 Nr. 3. In einer früheren Arbeit*) habe ich schon die Vermutung ausgesprochen, daß die unvorbereitete None im ersten Satz der »Mondscheinsonate« Anlaß gegeben habe zur None im »Erlkönig« Schuberts. Möglicherweise hat sie auch nachgewirkt auf Schuberts nachgelassenes Werk »Fragment aus dem Äschylus«.

Als Anregung für Schubert kommt wohl auch der langsame Satz aus Beethovens Klaviersonate op. 30 Nr. 1 in Betracht.

Der letzte Satz von Beethovens op. 31 Nr. 3, ist vorbildlich geworden für Schuberts B-dur-Klaviersonate, wobei anzumerken ist, daß sich in Schuberts Sonaten für Klavier sonst nur wenige deutliche Anklänge an Beethoven finden.

*) Siehe »Beethoven-Forschung«. Verlag von J. Thomas in Mödling, Heft 6 und 7, Seite 53.

Dieselbe große B-dur-Sonate von Schubert zeigt im »Andante sostenuto« aus cis-moll deutliche Anklänge an Beethovens Rezitativsonate. Im allgemeinen ist als ziemlich Beethovensch die c-moll-Sonate von Schubert (Nr. 1 von Drei große Sonaten) zu bezeichnen. Sie bringt auch leichte Anklänge an den »Fidelio« und an die »Sonate pathétique«. Von einer Stelle in Schuberts E-dur-Sonate hören wir noch.

An die frühen Sonaten Beethovens erinnert manches in der vierhändigen Großen Sonate von Schubert aus dem Jahre 1814 (ohne Opuszahl). Die späteren Klaviersonaten Beethovens weisen nicht ebenso häufig auf Schubert hin wie die bisher genannten, die spätesten gar nicht. Im Adagio der Beethovenschen Klaviersonate op. 101 findet sich in den Takten 9 und den nächstfolgenden das Vorbild für Schuberts Hauptmotiv aus Nr. 1 der »Moments musicals« (op. 94), und zwar ist's nicht nur das Motiv allein, sondern auch seine kontrapunktische Verarbeitung. Die erwähnte Sonate Beethovens war am 18. Februar 1816 öffentlich gespielt worden. Die letzte Spur dürfte eine aus Beethovens op. 106 sein. Es will mir scheinen, daß Beethovens tieftraurig gestimmtes »Adagio sostenuto« aus der Klaviersonate op. 106 in Schuberts spätem »Impromptu« Nr. 3 aus op. 142 in der Variation III erkennbar anklingt. Dieses Adagio war ja überhaupt eine Fundgrube für alle Romantiker, zu deren frühesten bekanntlich unser Schubert zählte.

Auf *andere Kompositionen* Beethovens übergehend, stoßen wir im Klavierkonzert aus c-moll auf eine Stelle, bei der es keinen Zweifel gibt, daß sie in Schuberts Schaffen nachgewirkt hat. Man sehe sich nacheinander an oder spiele sich vor: die ersten vier Takte aus dem »Largo« in Beethovens c-moll-Konzert und den Anfang des »Adagio« von Schuberts »Wanderer-phantasie«. (Es ist die Stelle aus dem Lied »Der Wanderer«.) Schubert beginnt sogleich in cis-moll und schreitet im zweiten Takt über den Sextakkord der zweiten Stufe zum Dominantdreiklang auf, der in halber Note ausgehalten wird. Beethoven hatte zwar in E-dur angefangen. Doch war er schon im zweiten Takt mittels Trugschlusses nach cis-moll gelangt; von dort an vollzieht sich bei ihm genau dieselbe Harmonisierung und das stufenweise Aufsteigen zur Dominante wie bei Schubert. Ich habe schon längst in einem Vortrag und in einer Notiz in der »Badener Zeitung« vom 25. Februar 1911 auf diesen Zusammenhang aufmerksam gemacht. (Leider ist dabei der Druckfehler Septakkord statt Sextakkord mit unterlaufen.)

Beethovens C-dur-Rondo aus dem Jahr 1797 weist in den ersten Takten eine merkwürdige Stimmungsverwandtschaft auf mit Schuberts zweitem »Alpenjäger« op. 37 Nr. 2 (»Willst du nicht das Lämmlein hüten?«).

Im allgemeinen sei auf Beethovens Variationenwerke verschiedener Art hingewiesen, von denen Schubert gewiß vieles gelernt hat. Ich meine, daß ihm die Odeschalchi-Variationen (op. 34), die zwölf Variationen über den russi-

schen Tanz aus dem Ballett: ›Das Waldmärchen‹ und die »Prometheus«-Variationen nicht unbekannt geblieben sind.

Kaum zu bezweifeln, daß Schubert auch Beethovens Quintett op. 16 (für Klavier, Holzbläser und Horn) gekannt hat, das in der Stimmung des Andante cantabile und in der oft angewendeten Schlußformel beim Schluß in der Dominante wohl nicht ohne Einfluß auf einige Schubertsche Lieder gewesen, wie z. B. auf »Am Meer«, »Wanderers Nachtlied«, »Sehnsucht« und »Erlafsee«. Den Tonfall mit den drei Stufen hinunter könnte Schubert auch aus dem schon angeführten »Largo« des c-moll-Klavier-Konzertes übernommen haben. Es klingt noch an bei Richard Strauß, und zwar in dessen Waldhornkonzert aus Es-dur (op. 11).

An das erste Kopfthema des ersten Streichquartetts aus Beethovens op. 18 erinnert gewaltig Schuberts Klaviersonate in E-dur (ohne Opuszahl), die sich im ganzen stark an den mittleren Beethoven anlehnt.

Aus der Durchführung im ersten Satze des Beethovenschen Streichquartetts op. 59 Nr. 3, Takt 58ff., scheinen Schuberts entsprechende Stellen in dem Lied »Wohin« hervorgegangen zu sein. (Takt 38ff.)

Beethovens »Allegretto ma non troppo« aus dem Trio op. 70 Nr. 2, ein menuettartiger Satz mit zartestem Trio, ist eine Art Vorbild für derlei zarte Sätze bei Schubert geworden, wobei ich im Vorübergehen an Schuberts 4. Impromptu aus op. 90 erinnere. Auch sonst sind in diesem Trio allerlei Stellen zu finden, die vermuten lassen, daß Schubert sie gekannt hat.

Aus Beethovens großem B-dur-Trio, op. 97, hat wieder das Andante cantabile Spuren bei Schubert hinterlassen.

Noch vieles wäre anzureihen, wie etwa Beethovens Cellosonate op. 5 Nr. 1 aus der mehrere Motive (im 1. Satz, Takt 2 und 23) von Schubert wieder benützt worden sind in Liedern und in einem Impromptu.

Durch Beethovens »Fidelio« sind unter anderem beeinflußt Schuberts Lieder »Ihr Grab« aus dem Nachlaß, und »Todesmusik« (op. 108 Nr. 2).

Spuren der Beethovenschen Sinfonien sind gelegentlich beim jüngeren Kunstbruder nicht zu verkennen. Knüpft doch Schubert in seinen Sinfonien augenscheinlich an die großen Formen der Beethovenschen Vorbilder an, besonders in den breit angelegten Durchführungen. Diese geraten freilich bei Schubert oft gar zu redselig neben den in knapper Logik zusammengefaßten Arbeiten Beethovens. Eigentliche Entlehnungen sind im einzelnen nicht nachweisbar, doch finden sich manche Spuren. So scheint es, daß in Schuberts a-moll-Sinfonie mitten im Durchführungsteil des dritten Satzes die lange c-moll-Episode mit ihrem Ausmünden in den Sextakkord von Es-dur durch Beethovens c-moll-Sinfonie unbewußt angeregt worden ist. Anklänge an den Triosatz »Presto meno assai« aus Beethovens A-dur-Sinfonie sind in Schuberts sechstem Marsch aus den »Marches héroïques« festzustellen. An das berühmte Allegretto in a-moll aus derselben Sinfonie Beethovens knüpft unbewußt an

die 5. Variation in Schuberts op. 35 (Variationen über ein Originalthema). Die ersten Sinfonien Beethovens klingen mannigfach an in Schuberts vierhändigem »Grand Duo« op. 140. Dies ist auch Hermann Wetzel schon aufgefallen. (S. die »Musik« 1. Schubert-Heft VI/7.)
Bei zahlreichen Beispielen wurde hervorgehoben, daß sie besonders beweiskräftig sind. Wenn ich nun auch die wenigeren ausschließe, die vielleicht eine andere Deutung zulassen, so hoffe ich doch mit einem: »Quod erat demonstrandum« hervorrücken zu dürfen. Schubert hat in der Tat Beethovens Musik in Fülle kennen gelernt. Er hat sie aber gewiß nicht memoriert wie neuere Beethoven-Verehrer und wie der Beethoven-Forscher. Dazu fehlte ihm die Muße. Denn ihn trieb ungeheure Schaffenslust von einem Werk zum andern. Und so wird es hoch wahrscheinlich, daß er sich bei Anklängen an Beethoven, die ihm in die Feder kamen, der Quelle nicht bewußt wurde, aus der sie herkamen. Trotz aller Beweiskraft mancher Anlehnungen an Beethoven und der nicht geringen Zahl, die sich finden ließ, verschwinden die Anklänge an Fremdes geradewegs in der erdrückenden Masse eigenartiger Erfindung, die rings umher bei Schubert nur so emporsprudelt. Und was Schubert aus den Anlehnungen zu machen wußte, ist erst recht bewunderungswürdig. Alles in allem ist aber der musikalische Zusammenhang mit Beethoven viel klarer, als es die persönlichen Beziehungen der beiden Großen sind.

BEETHOVEN AUS RÖMISCHEM HORIZONT

VON

WILHELM PETERSON-BERGER-STOCKHOLM

EINZIG AUTORISIERTE ÜBERTRAGUNG AUS DEM SCHWEDISCHEN VON MARIE FRANZOS-WIEN

I.

Wer aus dem Horizont des historischen Rom das Sternenbild Beethoven lange und eingehend genug betrachtet, wird schließlich nicht mehr vor der Erkenntnis zurückscheuen: Beethoven ist die letzte große Offenbarung des Geistes der römischen Antike und zugleich seines ersten Hervortretens in musikalischen Ausdrucksformen.
Ich weiß, daß diese Behauptung manchen höchlich verwundern wird, der gelernt hat, daß Beethoven gerade die Portalfigur zu unserem modernen europäischen Musikleben ist. Diese sehr partielle und indirekte Wahrheit steht jedoch durchaus nicht im Widerspruch mit meiner Behauptung, nicht einmal, wenn diese Wahrheit vollständig und direkt wäre. Im Gegenteil: Vieles, das an der unvergleichlichen, noch immer ungebrochenen Macht der Beethovenschen Musik über die Menschenseelen noch unerforscht, unformuliert und

Brief Beethovens an den Verleger S. A. Steiner
veröffentlicht mit Genehmigung der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, Rob. Lienau, Berlin-Lichterfelde, in deren Besitz sich das Original befindet

ihm Adjutanten – der
und zugleich dem Feldmarschall
[illegible] zu übergeben
ich müsse es selbst ange-
bracht [illegible] dem [illegible] Preu-
ich hatte mir sogleich zu
[illegible] [illegible] der Preu-
[illegible] daß ich dem Herz-
[illegible] ein Ehrengeleit
[illegible] schicken könne —
[illegible] [illegible] [illegible]
Passissimo [illegible]
[illegible] dem Adjutanten —

Pflicht [illegible] einen
Zwang, so [illegible] ich die [illegible]
[illegible] suchen zu [illegible]
oder nicht, [illegible] die
[illegible] auf[illegible]
u. der [illegible]
[illegible]
[illegible]! – [illegible]
[illegible] mit dem [illegible]
[illegible]
im [illegible]
[illegible]
daß [illegible]
[illegible]
[illegible] — [illegible]

schön das Lied auf
[illegible] erscheint
zur Zeit des
[illegible],
d. h. veni, vidi, vici!!!
wegen der Partitur der
[illegible] ist der Adjutant auch
[illegible] ich ersuche
aber die [illegible]
auch ich habe die [illegible]
[illegible] Partitur
nicht corrigirt werden —
ich umarme den g. L. [illegible]
[illegible] wünsche ihm
d. [illegible]
in [illegible] g—s

rätselvoll ist, ihre mystische Fähigkeit — ohne Gegenstück auf irgendeinem anderen Kunstgebiet — stets neue Generationen zu ergreifen und zu gewinnen, stets aktuell zu wirken, wird sicherlich eine vollgültige und erhebende Erklärung finden, wenn man die beiden Größen, die hier zusammengestellt werden, genau fixiert und studiert: das Wesen der Antike, namentlich der römischen Antike einerseits, und Beethovens Seelenentwicklung und Kunst andererseits.
Alles, was die Biographen an Tatsachen über die Ausbildung seiner Kenntnisse, seiner Lebensanschauung und seines Denkens zu sammeln vermocht haben, zeigt ihn in verschiedener Weise, direkt und indirekt, in seelengestaltender Verbindung mit der Antike. Fürs erste war das Kulturmilieu, das dem kleinen Wunderkinde in Bonn seine erste geistige Perspektive gab, ein Ableger, eine letzte Blüte der Bewegung, von der die zersplitterte, bunte, im höchsten Grade »moderne« Renaissance ihren Namen bekam. Das Rokoko war sozusagen das Enkelkind der Renaissance und also jener Neoantike verwandt, die zu der Zeit von Beethovens Geburt den Geschmack und die Auffassung der Kulturwelt zu reinigen und zu vermännlichen bestrebt war. Beide zusammen bilden die Atmosphäre, die das Kind und der Jüngling zuerst einatmete.
Dann kam die französische Revolution. Diese deckte, wie man weiß, fast ihren ganzen Bedarf an Symbolen, Analogien, Ideen, Vorbildern aus dem reichen Vorrat der antiken römischen Geschichte. Ihre politische Glanzperiode war natürlich die Republik: der Sturz des Königtums, die politische Freiheitsidee, die Volkstribunen. Brutus lebte mit einem Male intensiv in dem Bewußtsein von Millionen Europäern wieder auf, und eines der allerintensivsten und leidenschaftlichsten war das Beethovens im Alter von einigen zwanzig Jahren. Man weiß, daß die Gedanken, Schlagworte und Ereignisse der großen französischen Revolution seiner geistigen Physiognomie die endgültige Ausgestaltung gaben, um so mehr als sein Familienerbe in dieser Hinsicht eine offenbare Wahlverwandtschaft war. Nun fixiert sich auch sein literarischer und allgemein künstlerischer Geschmack: Homer und die klassischen Historiker in der Übersetzung, aber vor allem Plutarchs Zeichnungen typischer antiker Charaktere. Und je weiter die Jahre vorschreiten und sein musikalischer Stil sich gestaltet, desto deutlicher treten die Impulse aus dieser Vorstellungswelt, dieser Literatur hervor. Rein formal äußern sie sich beispielsweise in den großen, majestätisch sicheren und logischen Linien der Sinfonien, in dem pathetischen, triumphatorischen Schreiten vom Schatten zum Licht. Und gerade um dieses Licht ist es etwas Sonderbares. Ich glaube, man braucht nur eine Beethoven-Sinfonie in Italien zu hören, um zu erkennen: dieser blendend weiße Sonnenschein, der auf den Höhepunkten und in den Finalesätzen durchbricht, ist nicht der Deutschlands, nicht einmal Wiens — er ist der des Südens, Italiens, der Antike.
Und die neuen geistigen Werte, die er in die Musik einführte, das düstere Pathos der Mollmelodien, die mitreißende Unruhe der Synkopen, die wunder-

bare Kraft des Periodenbaus, bald in einem trotzigen schlagfertigen Lakonismus offenbart, bald in langen faszinierenden Steigerungen, und schließlich diese beinahe eleusinischen Mysterienaugenblicke, diese Pianissimostellen, wo seine Seele in hingerissenem Zustande flüsternde Zwiesprache mit sich selbst hält, ein Raunen wie von Gebeten, Orakelsprüchen, Dodonas Eichen, Dämonenfittichen — wo wären die Urbilder, die Korrelate zu all diesem zu finden, wenn nicht in der antiken Literatur, bei Demosthenes, Platon, Cicero, in den verschiedenen Wirkungsmitteln der antiken Redekunst, in ihrem ganzen heftigen Willen, zu überzeugen, zu ergreifen, zu erschüttern?

Um so recht zu wissen, was Beethoven ist, muß man also zuerst sagen, was die Antike ist, muß dieser stummen, toten, und gleichwohl noch immer lebendigen und gestaltenden Welt ein Schlüssel- oder Losungswort geben. Ich erhebe keinerlei Anspruch auf fachliche Autorität in bezug auf das griechisch-römische Altertum. Ja, ich bin mir des Risikos voll bewußt, meine Äußerungen als dilettantische Einfälle gebrandmarkt zu sehen. Aber die entgegengesetzte Möglichkeit, daß eine seit jungen Jahren lebendige, immer tiefer verwurzelte Liebe dem »Einfall« eine gewisse intuitive Kraft verleihen kann, tröstet mich und macht mir Mut. Auf jeden Fall muß meine psychologische Theorie um der Aufgabe willen, die ich mir hier gestellt habe, ausgesprochen werden, nämlich zu sagen, wie Beethoven sich mir, aus Roms Horizont gesehen, darstellt.

Meine erste Behauptung dürfte doch nicht allzu merkwürdig erscheinen: so wie im physischen Leben zwei Geschlechter, so gibt es auf dem des Geistes zwei Seelentypen, den männlichen und den weiblichen. Diese sind jedoch durchaus nicht auf die Individuen in Übereinstimmung mit dem physischen Geschlecht verteilt, sondern im Gegenteil so, daß alle Individuen, Männer wie Frauen, die einen ausgeprägten Willenscharakter zeigen, ein aktives, zu logischer Reinheit strebendes Denken, eine unwiderstehliche Hingezogenheit zu den männlichen ethischen Idealen (Freiheit, Mut, Selbständigkeit, Echtheit, Treue), den entsprechenden ästhetischen (Schlichtheit, Klarheit, große Linie, strenger Stil usw.) und den elementaren (zeugende und gestaltende Kraft), alle den männlichen Seelentypus repräsentieren. Den anderen, der in allen Stücken ungefähr der Gegensatz des ersteren ist, weiblich zu nennen, wird möglicherweise als Misogynie aufgefaßt werden. Ich muß jedoch betonen, daß meiner Ansicht nach weit mehr als fünfzig Prozent aller Männer, wenigstens der weißen Rasse, den weiblichen Seelentypus repräsentieren, und daß ein gemeinsamer Seelentypus sogar eine sehr günstige Voraussetzung dafür ist, daß Individuen verschiedenen Geschlechts sich erotisch zueinander hingezogen fühlen. Im übrigen muß man bedenken, daß hier, wie in allen ähnlichen Fällen, zwischen den äußersten Abstraktionen, den absolut reinen Typen, die Wirklichkeit ihren Bogen aus unendlichen Abstufungen und unmerklichen Übergängen spannt.

Diese beiden Gegensätze, wirkliche Welt- und Großmächte im Reiche des Geistes, kämpfen natürlich beständig um die Oberhand, und es hat den Anschein, daß sie abwechselnd unterliegen. Unsere Zeit steht seit dem Siege des Christentums als Staatsreligion gänzlich im Zeichen der weiblichen Seele: inkonsequent, launenhaft, chaotisch und zerrissen, ohne Stil, ohne Kraft sich zu gestalten, unendlich prachtliebend, genußsüchtig, neugierig, sentimental, romantisch, religiös unklar, unlogisch, paktierend, advokatorisch, schauspielerhaft. Diese Epoche scheint ihren Höhepunkt mit dem Weltkrieg und der darauf folgenden Zeit erreicht zu haben — die Kulmination äußert sich in dem vollständigen Fehlen großer Männer, großzügiger, starker, schöpferischer, führender Geister.

Wenn man vergleichsweise den Blick von dieser mittelalterlichen und neuen Zeit zur Antike wendet, darf man nicht vergessen, daß diese in mindestens zwei große Perioden zerfällt, von denen die griechische, namentlich Athen, das Jünglingsalter darstellt und ihm entspricht, während Rom das reife Mannesalter verkörpert. Sie erscheinen uns außerordentlich verschieden, diese Perioden. Die griechische überquellend, voll von allen Gegensätzen der Jugend, musisch und musikalisch, dionysisch-genial und lebensberauscht, mit einer vielgestaltigen, schwerblütigen, tiefsinnigen Philosophie, Tragödie, Komödie, einer unbeschreiblich strahlenden bildenden Kunst, Schönheitsanbetung, Logikmanie, Sportmanie, Meisterschaftsmanie, gibt in allem das Bild einer reichen Seele, die sich formt, des Epheben, der von Genie und Tatkraft glüht und flammt. Wie trocken wirkt nicht daneben die römische mit ihrer mageren Philosophie, ihrer besonnenen, vernünftigen, zerebralen Poesie, ihrer ursprünglichen Gleichgültigkeit gegen Kunst und Schönheit! Aber wie erscheint sie nicht, wenn man in Betracht zieht, was sie dafür besaß: die Unbeugsamkeit des Willens, die Genialität des Handelns, die Einstellung aller Kräfte auf das Große in Zeit und Raum, das Dauernde, Unzerstörbare, Ewige! Griechenland und Rom haben also ihre Einheit darin, daß sie beide den herrschenden männlichen Seelentypus, wenn auch auf zwei verschiedenen Entwicklungsstadien verkörpern, den Jüngling und den Mann.

Der Mensch der neueren Zeit machte noch zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts kaum einen deutlichen und bewußt charakterisierten Unterschied zwischen griechischer und römischer Antike. Auch Beethoven nicht. Er empfand so wie die ganze Kulturwelt instinktiv die Männlichkeit der Antike und die rein biologische und folglich auch psychische und geistige Überlegenheit der Männlichkeit, ihren Wert als besser verwirklichtes Menschenideal. Und die Bewunderung, die er empfand, festigte nur noch mehr die Richtung seiner eigenen Entwicklung als Persönlichkeit und Musiker und gab ihm gerade dadurch den größten Namen der Musikgeschichte: mit Beethoven bricht die männliche Seele in der Tonkunst ganz durch und schafft sich ganz adäquate

und überzeugende Ausdrucksformen. Dieser Durchbruch kam jedoch nicht plötzlich; er war, wie wir sogleich sehen werden, durch die Musikgeschichte wohl vorbereitet.

II.

Beethoven als der erste vollständige und universelle Ausdruck der Tonkunst für den männlichen Seelentypus, Beethoven als die nachgeborene, aber vollkommene Reinkarnation des Kosmos der Antike im Chaos des modernen Europa, hat mehrere Vorläufer und Vorbereiter, die jeder in einer partiellen und speziellen Weise unbewußt andeuten, was da kommen soll. Die Größten sind Händel und Bach.

Auf Grund einiger äußerer, spezialmusikalischer und formaler, mit der technischen Entwicklung der Musik zusammenhängender Umstände von der Musikgeschichte beständig und mit Recht als eine Art Dioskuren zusammengestellt — sind diese beiden großen Tondichter weit tiefer durch ein inneres seelisches Band, eine Zwillingsgemeinschaft vereint: in ihren typischsten Produkten ist ihre Kunst ausgeprägt männlich und der Antike verwandt. Beide konnten wohl, wie Beethoven auch, ab und zu einmal dem äußeren Druck der Tagesmoden und des zufälligen Milieus Konzessionen machen und eine mehr sentimentale als empfundene, eine mehr prächtig ausgeschmückte, als einfach linienschöne Musik schreiben. Namentlich ist dies recht oft bei Händel der Fall, dessen Wesen und Temperament, allen seinen Oratorien zum Trotz, weltlicher ist, als das der beiden anderen, mehr unmittelbar sozial in seinen Äußerungen, und das Gepräge unreflektierter Lebensfreude tragend. Das Männliche an ihm erstreckt sich auch nicht viel weiter als auf die äußere musikalische Persönlichkeit, den Gesellschaftsmenschen sozusagen. Aber dieser ist sympathisch und einnehmend genug. Man gewahrt in seiner Seele wohl kaum etwas von einem Helden, der große, bittere Ideen- und Gefühlskämpfe durchkämpft, und doch zeigt sein Verhältnis zu dem launenhaften Londoner Publikum und der dortigen Kritik, daß er das Zeug zu einem seelenstarken, ruhig und verachtungsvoll schweigenden Stoizismus hatte. Am liebsten ist er jedoch gut Freund mit den Menschen und sucht ihre Gesellschaft und Freundschaft. Und er gewinnt die Herzen der Vielen, seiner Zeit wenigstens, denn seine Musik hat nichts, was beunruhigt oder anstrengt, sie zeigt den Mann in seiner populärsten Gestalt, den Ehrenmann, den Weltmann mit dem festen, etwas schweren Tritt, dem kraftvollen warmen Händedruck, dem jovialen Benehmen, dem herzlichen, etwas geräuschvollen Lachen.

Wie anders sein Zwillingsbruder Bach, der weltabgewandte Einsiedler, der Rätselgrübler, der Problemnußknacker, der in der gewaltigen Gotik seiner Polyphonie, der wogenden himmelstrebenden Architektur seiner Fugen immer einsam mit sich selbst und der Ewigkeit ist. Seine Männlichkeit ist zugleich

die des unendlich demütigen, geduldigen und pflichttreuen Handwerkers und des gegen alles Weltliche und Zufällige vollkommen gleichgültigen Philosophen. Sein Kunstideal ist rührend anspruchslos und schwindelnd sublim. Aber er weiß nicht darum; sein einziges brennendes Streben ist, echt zu sein und Meister zu sein. In seiner Kunst *gegen* etwas oder *für* etwas zu kämpfen, kann ihm nicht einfallen, schon der Gedanke wäre ihm unfaßbar. Eher hätte wohl Händel ihn erfassen können, wie verschiedene seiner Aussprüche anzudeuten scheinen.

Aber bei Beethoven war er angeboren und geradezu der Kernpunkt seines Wesens, das sich im übrigen so allmählich durch äußere und innere Lebensschicksale zu einer Synthese aus Händels sozial betonter Nachaußengekehrtheit und Bachs nach innen gekehrtem Individualismus gestaltet. Bei ihm steigern sich die sozialen Instinkte zu warmem Mitleid und flammendem ethischem Idealismus; und Bachs zugleich kleinbürgerliche und aristokratisch-philosophische Passivität — so natürlich für eine echte Künstlerseele — muß einer willensbetonten Aktivität und Tatenlust weichen, die den *Helden* zu seinem Ideal macht und den Heroismus zur höchsten Offenbarungsform des typisch Menschlichen. Aber der Held in dieser tiefsten und geistigsten Bedeutung des Wortes, ist auch für uns die eigentlichste Inkarnation des männlichen Seelentypus, gleich bewundernswert, ob nun ihr Träger männlichen oder weiblichen Geschlechts ist.

Wie alle großen Schöpfer gibt Beethoven sich in allen seinen typischen Werken ganz und vollständig, nur mit wechselnder Betonung und Beleuchtung der vielen Eigenschaften und Fähigkeiten seiner reichen Persönlichkeit. Wenn man darum von der Eroica, der Heldensinfonie sagen kann, daß sie seine innerste und direkteste Seelenbeichte ist, so findet sich doch auch immer in allen übrigen Werken etwas von der Eroica. Betrachtet man die fünfte, die siebente oder die neunte Sinfonie als den Mittelpunkt der Beethovenschen Produktion, so ist das Verhältnis genau dasselbe. Aber wer etwa die Formel der Beethovenschen Seele nicht direkt aus der Musik vernimmt, sondern deutlichere, logisch greifbarere Zeugnisse wünscht, kann in den zahlreichen Briefen und anderen schriftlichen Dokumenten Worte finden, die die Ideenwelt dieses einzigen Genius gleichsam blitzartig beleuchten.

Ich will nur zwei zitieren. Sie repräsentieren die beiden Pole in Beethovens Wesen, den Individualismus und den Altruismus, und zugleich die zwiefache Art, wie die Antike in ihm wiedergeboren wurde: einerseits als stoisch-heroische Rombewunderung, andererseits als universale griechisch-römische Seelenevolution, zu ihrer höchsten Vollendung gebracht durch die antikste und edelst-männliche aller Gestalten der Menschheit — Jesus von Nazareth. Bevor ich diese letztere, für so manchen sicherlich überraschende Behauptung näher erkläre, will ich mich jedoch zuerst der beiden versprochenen Beethoven-Zitate entledigen.

Das erste lautet: »Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor anderen auszeichnen.« Die Formulierung kann man ja nicht philosophisch klar nennen, und als ethisches Grundprinzip könnte dieser Satz zu den gefährlichsten Entstellungen und Mißbräuchen Anlaß geben. Aber wenn es sich um Beethoven handelt, ist der Sinn unverkennbar und zugleich überraschend: Beethoven deutet hier nicht nur die Unabhängigkeit des genialen, überlegenen Menschen von einer Moral an, die Menschen ohne »Kraft« für ihre speziellen Bedürfnisse geschaffen haben, sondern noch mehr: nämlich, daß in allen fixierten Moraldoktrinen ein konventionelles, also dem Begriff des Lebens und der Freiheit widersprechendes Element liegt und liegen muß. Er antizipiert mit anderen Worten in höchst erstaunlicher Weise Friedrich Nietzsche. Die individualistische Lebensauffassung ist in diesen Worten ebenso straff zusammengefaßt, als ihre sprachliche Form lakonisch und lapidar ist. Es ist, als hörte man Roms eigene Stimme — aber eines Roms, das Gedanken ausspricht, zu denen die Antike in Wirklichkeit nie vordrang. Der Individualismus als Fachausdruck existierte nicht einmal für Beethovens eigenes Bewußtsein. Aber die Sache selbst war da, und sie macht es eben, daß die Wiedergeburt des männlichen Seelentypus der Antike in dem Tondichter Beethoven nicht als eine tote Wiederholung von etwas Altem und Verbrauchtem wirkt, sondern als etwas Neues: wie bei allem Großen, das sich in der Menschheit begibt, ist da Vergangenheit und Zukunft zusammengefaßt.
Das andere Zitat bildet eine bewunderungswürdige Ergänzung dieses ersten. Es lautet: »Die einzige Überlegenheit, die ich bei den Menschen anerkenne, ist die der Güte.« Also wiederum Nietzsche antizipiert! Zarathustras wunderbare, bisher nie genügend gewürdigte Verkündigung von der »schenkenden Tugend« der unerschütterlichen Güte, Ritterlichkeit, Seelenzartheit als Ausdruck des höchsten geistigen Aristokratismus. Dies ist jedoch ein Gedanke, zu dem die Antike in gewissem Maße vordrang — mit Jesus von Nazareth. Seine Auffassung des Bösen, von Feind und Freund usw. liegt gerade am Schlußpunkt der Linie, auf der die antike Moralphilosophie langsam vorrückte. Daß er ihn erreichte, beruht gerade darauf, daß er in genialem Maß und Übermaß das besaß, was den männlichen Seelentypus und alle bedeutenden Geister der Antike und anderer Zeiten immer ausgezeichnet hat: die Gabe des *radikalen Denkens.*
Jesus' ausgeprägt männlicher Seelentypus scheint mir in allem offenbar, was man jetzt als seine Persönlichkeit und sein Lebenswerk erkennen kann. Erst die späteren apostolischen Umdeutungen der Persönlichkeit und des Werks, vor allem der Paulinismus haben das Christentum zu einem typischen Ausdruck jenes weiblichen Seelentypus gemacht, der den der Antike ablöste und noch heute mit der Macht und dem Recht der Majorität herrscht.
Beethoven war dieses radikale Denken in hohem Grade eigen, sowohl, wenn er Musik, wie wenn er Briefe schrieb.

Aber das radikale Denken allein, losgelöst von der allgemeinen Lebensführung, ist kein entscheidender Beweis für den männlichen, der Antike verwandten Seelentypus. Erst wenn es sich in einer ganz großen, organisch zusammenhängenden und ästhetisch-philosophisch schönen Entwicklungskurve auswirkt, bekundet es seinen Ursprung aus einer männlichen, produktiven, gestaltenden Seele. Darum folgen Beethovens drei Entwicklungsperioden so ruhig, logisch und schön aufeinander, trotz all des tristen Leidens, das sie bergen; während beispielsweise die Serie von Seelenzuständen und Auffassungen, die ein modernes Genie, Strindberg, durchlief, von keinem durchgehenden positiven oder organischen Prinzip vereint scheinen.
Der Vergleich, den ich oft zwischen Beethoven und Strindberg ziehen sehe, hat mich übrigens immer befremdet. Er erscheint mir so willkürlich und erkünstelt, daß ich bisweilen geradezu den Verdacht habe, daß er durch die flüchtige Ähnlichkeit zwischen gewissen Strindberg-Porträts und den ziemlich frei stilisierten und zusammenphantasierten Bildern von Beethovens Antlitz entstanden ist, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgetaucht sind. Strindberg, der ausgeprägte Modernist und Kind des Zeitgeistes, hatte ja nichts der Antike Verwandtes; alles in seinem Leben und Werk scheint mir einen weiblichen Seelentypus zu verraten — nicht zum geringsten sein Verhältnis zum Weib, mit der steten blinden Attraktion und Repulsion. Man findet bewundernde Worte und Epitheta für das Launenvolle, Zerrissene, Rhapsodische in seinem Leben — offenbar unter dem Eindruck seiner Größe als Phänomen. Aber viele, die ihn laut preisen, kennen seine Werke nicht, oder sehen sie nur gegen den arktisch kargen Hintergrund der schwedischen Kultur. Es erscheint mir unfaßbar, wie man ihn und Beethoven im selben Atemzug als für die Menschheit gleichwertige Größen nennen kann.
Denn die ganze Kulturmenschheit, die ganze weiße Rasse und vielleicht noch andere darüber hinaus empfinden Beethoven noch immer als eine der lebendigsten, geistigen Mächte des Daseins. Diese Macht ist mystisch, geheimnisvoll — und dadurch wird sie nicht geschwächt. Meine Betrachtung aus dem Horizont Roms, im Zusammenhang mit der Antike und dem männlichen Seelentypus ist ein Versuch zu einer Erklärung, die sicherlich auch nicht abschwächend wirken kann. Denn die Stärke des Phänomens liegt gerade in der Spannung zwischen den Gegensätzen. Und gerade jetzt tobt ein großer Zweikampf. Der letzte Musikchampion des weiblichen Seelentypus, Richard Wagner, ringt seit einiger Zeit mit Beethoven und scheint nun sachte in die Knie zu sinken. Soll dies das Herannahen einer neuen männlichen Weltepoche künden oder nur den schließlichen Untergang der Tonkunst aus Mangel an Gegensätzen?

DIE SONATENFORM BEETHOVENS

DAS GESETZ

VON

WALTER ENGELSMANN-DRESDEN

In Sonatenerklärungen wurde darauf hingewiesen, wie Beethoven jedes seiner Motivteilchen sorgfältig auszunützen versteht, und wie er ganze Sätze aus der Fortspinnung eines einzigen Gedankens zu entwickeln vermag. Ja, daß mehrere Sätze desselben Werkes gemeinsames oder zusammengehöriges Motivmaterial haben, ist für die Eroika, die V. Sinfonie und op. 101 mehrfach ausgesprochen worden. Es ließe sich nun die Frage aufwerfen, ob nicht Werke vorliegen, in denen die Ausspinnung eines Hauptgedankens durch alle Sätze verfolgt werden könnte. Man vermöchte die Frage sogar dahin zu steigern, ob es etwa für Beethoven ein Prinzip gab, oder ob es für ihn möglicherweise eine Gestaltungsbedingung war, alle Sätze eines Werkes aus demselben Grundgedanken, also aus *einem* Kopfthema oder Kopfmotiv zu entwickeln.

Um dieser Frage näher zu treten, müssen wir uns mit allen Künsten der Variationstechnik wappnen, denn wir betreten das Reich dessen, der für den größten Variationskünstler gilt. Jeder weiß, wie schwer es sein kann, aus den Veränderungen einer Variationsreihe das Thema immer richtig herauszuhören oder zu lesen; kann es doch melodisch, harmonisch und rhythmisch so verändert werden, daß es kaum noch kenntlich ist, ja es kann durch Krebsgang, Kopfstellung, Vor- und Anhänge in sein Gegenteil verkehrt werden und gilt, wenn es auch zum Gegensatz wird, doch als dasselbe Thema (Fuge). Ein Thema kann sogar, wie jede Durchführung zeigt, Teil für Teil (Hauptlinie, Bewegung, Rhythmus, Begleitung, ja Triller, Vorschlag, Verzierung) einzeln für sich weiter- und durchgeführt werden.

Dabei lassen sich verschiedene Anordnungen im Durchführungsplan nachweisen. Ich möchte vorschlagen, zum Zweck einer gewissen Übersicht der anzustellenden Untersuchungen folgende Einteilung mit mir zugrunde zu legen. Als zugänglichstes und zugleich anschaulichstes Material sollen die Klaviersonaten bevorzugt werden.

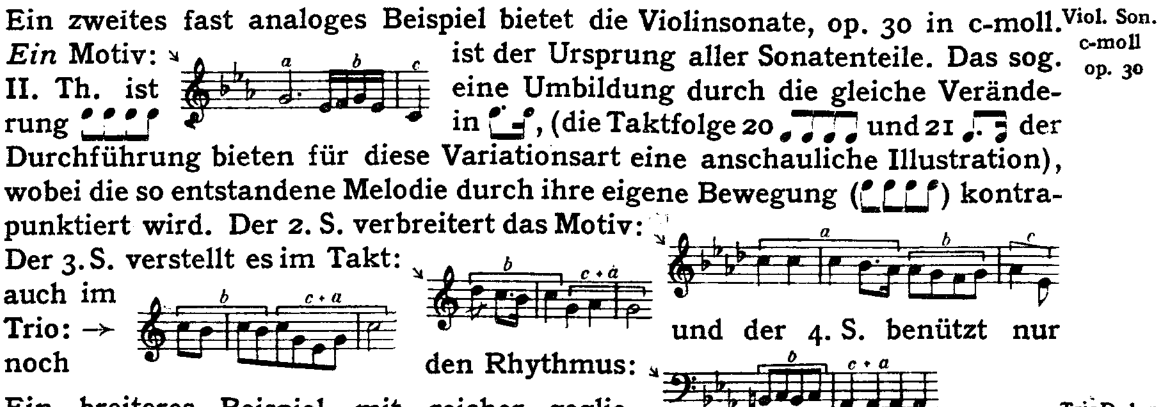
Die Veränderung des Themas kann geschehen durch Variation etwa:

1. Immer desselben Teils (Motivs).
2. Einzelner oder aller Teile in irgendwie bedingter Anordnung.
3. Einzelner oder aller Teile in der Richtung des Themaverlaufs.
4. Einzelner oder aller Teile als Vorbereitung einer erst am Werk-Ende auftretenden Zusammenfassung, z. B. Fuge, Volkslied, Variationsreihe (op. 109) oder eines Hymnus.
5. Eines Teils oder aller Teile zum Zweck der Herausarbeitung eines Gegensatzes — usw.

Oder durch Verbindung mehrerer solcher Pläne.
Wir wollen die Frage durch Heranziehen der übersichtlichsten Beispiele aus den bekanntesten Werken jeder Schaffensperiode zu beantworten versuchen.

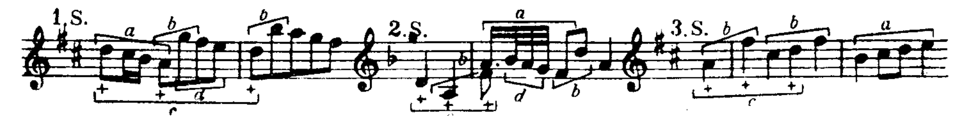
Ad 1. bietet die Klaviersonate B-dur, op. 22 ein durchscheinendes Beispiel. Klav. Son. B-dur op. 22
Sie beginnt mit dem Motiv: Nach 4-taktigem Fanfarenaufstieg läuft die Themalinie aus demselben Motiv heraus melodisch abwärts, zweimal, und pendelt dann auf dem Motiv aus, dessen Bewegung im folgenden verbraucht wird. Das sog. II. Th. besteht aus des Motivs breiterer Fassung: wobei = die gebräuchlichste Variante darstellt. Das Material des 1. Motivs in diesen beiden Fassungen füllt den 1. Satz. Der 2. Satz führt eine melodische Variante vor: , sie füllt den ganzen Satz in ihrer Ganzgestalt oder in Teile zerlegt. Der 3. Satz bringt beide Fassungen des ersten Satzes nebeneinander: und den Adagio-Vorschlag *) dazu. Im Minore steht als Koppelung die ruhige Fassung über der bewegten: , die immerfort im Motivsinn weiterlaufend, in das Rondo, 4. Satz, als Anlauf hinüberweist: , um nach dessen Themaschluß T. 18/19 etc. im Rondosinn so verstellt zu werden, daß die Figur (jetzt als Triller) hinter den Taktstrich kommt. Hinzugefügt wird nichts. Alle Sätze sind aus einem einzigen eintaktigen Motiv entwickelt.

Ein zweites fast analoges Beispiel bietet die Violinsonate, op. 30 in c-moll. Viol. Son. c-moll op. 30



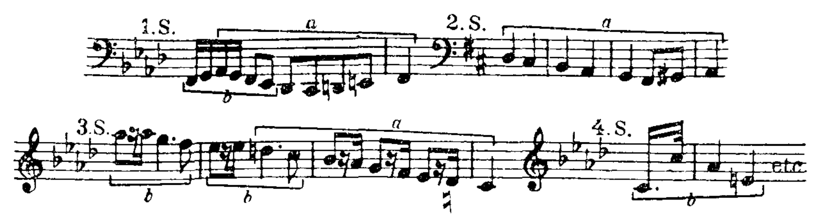
Ein Motiv: ist der Ursprung aller Sonatenteile. Das sog. II. Th. ist eine Umbildung durch die gleiche Veränderung in , (die Taktfolge 20 und 21 der Durchführung bieten für diese Variationsart eine anschauliche Illustration), wobei die so entstandene Melodie durch ihre eigene Bewegung ( ) kontrapunktiert wird. Der 2. S. verbreitert das Motiv:
Der 3. S. verstellt es im Takt: auch im Trio: → und der 4. S. benützt nur noch den Rhythmus:

Ein breiteres Beispiel mit reicher gegliedertem Motiv ist das Trio D-dur, op. 70: TrioD-dur op. 70



Quartett f-moll op. 95

Auch kann als gutes Beispiel hier eingereiht werden das Quartett, op. 95:



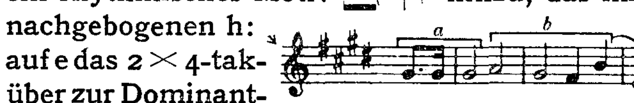
2. Sinf. D-dur op. 36

Ein Beispiel, wie die Teile allerdings desselben Motivs einzeln verwertet werden, mag die 2. Sinfonie D-dur, op. 36, bieten. Das Motiv: kann dreiteilig, a-b-c oder zweiteilig, a-d gelesen werden, wobei d eine Vergrößerung von a bedeutet. Die Einleitung wird durch beständige Anlaufsverstärkung der Teile a und d gefüllt. Aus der Häufung, T. 4 = a wird diesmal die umgekehrt gewonnene Variante | = | = a als Motiv für das Thema des 1. S. verwendet. Das II. Th. bringt dagegen wieder die erstere Gestalt, und zwar in breiter Form | , wie uns das aus obigen Beispielen schon geläufig ist. Der 2. S. verwendet d, der 3. S. b, auch b + c und der 4. S. holt das ganze Motiv a + d in energischer Weise: wieder zusammen.

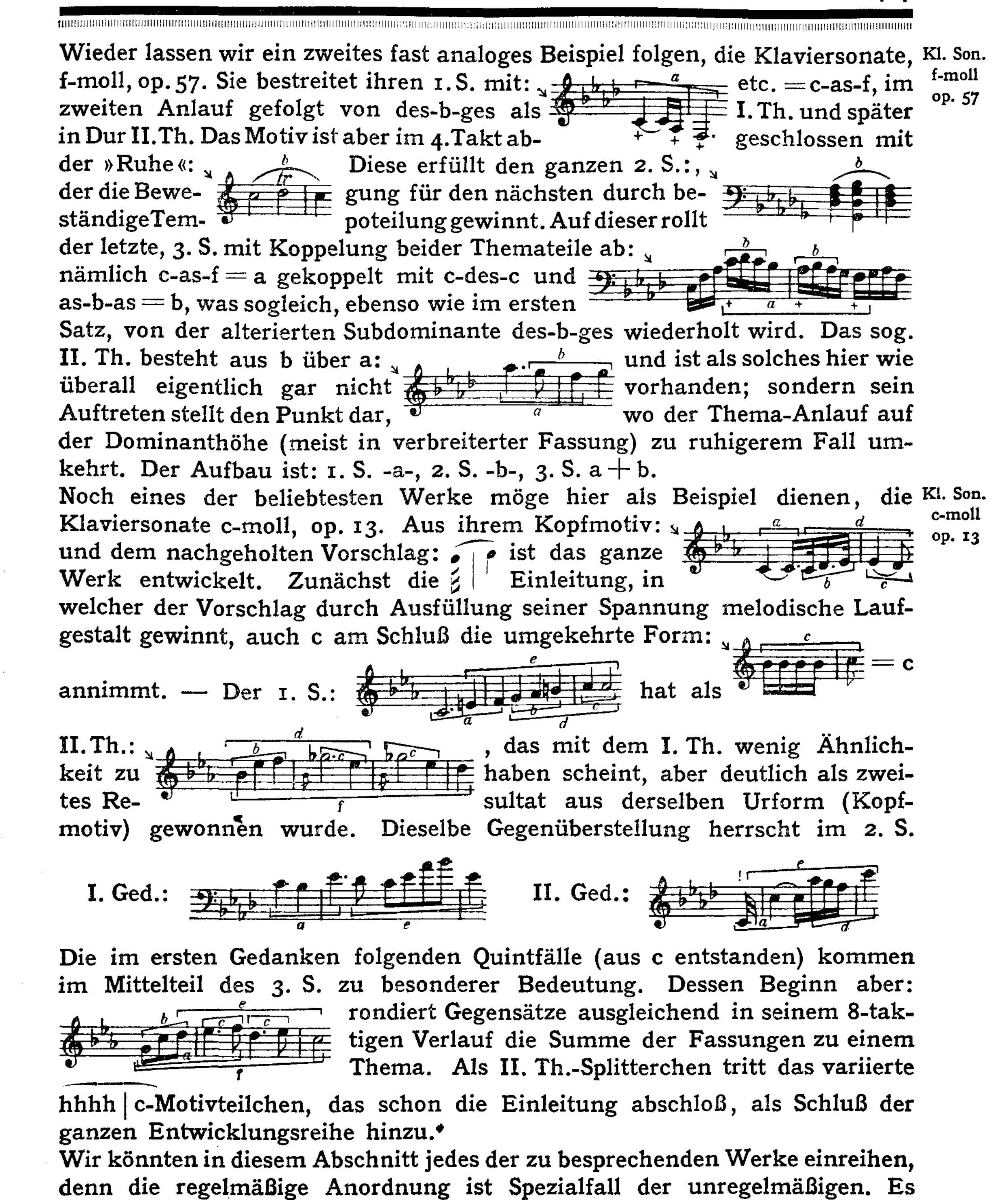
Die meisten Werke gehören der zweiten Gruppe an.

Klav. Son. cis-moll op. 27

Ad 2. betrachten wir das Werk cis-moll, op. 27. In den ersten 4 Takten beschreibt der Daumen der rechten Hand folgende Bahn: Die in T. 5—8 folgende Oktav-Verdoppelung fügt ein rhythmisches Motiv | hinzu, das mit dem nachgebogenen h:



analog abschließt. Hier endet auf e das 2 × 4-taktige Thema. Das e-moll leitet über zur Dominant-Höhe H, wo als sog. II. Gedanke die Begleitungs-Triolenfigur im Baß zu thematischer Bedeutung gelangt | und im Mittelteil auf dem Orgelpunkt Gis ausdrücklich durchgeführt wird. Der 2. S., nach Liszt die Blume zwischen den Abgründen, hat als Thema-Motiv den Teil b, nämlich nach Dur transponiert aber wörtlich die Kadenz-Melodiefolge des ersten Satzthemas: Der 3. S. variiert a = | zu | über einer, dem ersten Satz entsprechenden, aber lebhafteren ( ) über zwei Takte ausgespannten Bewegung. Das II. Th. ist dasselbe mit Beugung | und Hinzufügung des im ersten Satz durchgeführten Begleitmotivs. Es wird dann anlaufsverstärkt: | , darauf verkürzt: . Neues tritt nicht hinzu. Die Sonate besteht aus Anlauf und Ablauf *eines* Motivs in der einfachen Anordnung a-b-a.



Wieder lassen wir ein zweites fast analoges Beispiel folgen, die Klaviersonate, f-moll, op. 57. Sie bestreitet ihren 1. S. mit: etc. = c-as-f, im zweiten Anlauf gefolgt von des-b-ges als I. Th. und später in Dur II. Th. Das Motiv ist aber im 4. Takt abgeschlossen mit der »Ruhe«: Diese erfüllt den ganzen 2. S.:, der die Bewegung für den nächsten durch beständige Tempoteilung gewinnt. Auf dieser rollt der letzte, 3. S. mit Koppelung beider Themateile ab: nämlich c-as-f = a gekoppelt mit c-des-c und as-b-as = b, was sogleich, ebenso wie im ersten Satz, von der alterierten Subdominante des-b-ges wiederholt wird. Das sog. II. Th. besteht aus b über a: und ist als solches hier wie überall eigentlich gar nicht vorhanden; sondern sein Auftreten stellt den Punkt dar, wo der Thema-Anlauf auf der Dominanthöhe (meist in verbreiterter Fassung) zu ruhigerem Fall umkehrt. Der Aufbau ist: 1. S. -a-, 2. S. -b-, 3. S. a + b.

Kl. Son. f-moll op. 57

Noch eines der beliebtesten Werke möge hier als Beispiel dienen, die Klaviersonate c-moll, op. 13. Aus ihrem Kopfmotiv: und dem nachgeholten Vorschlag: ist das ganze Werk entwickelt. Zunächst die Einleitung, in welcher der Vorschlag durch Ausfüllung seiner Spannung melodische Laufgestalt gewinnt, auch c am Schluß die umgekehrte Form: = c annimmt. — Der 1. S.: hat als II. Th.: , das mit dem I. Th. wenig Ähnlichkeit zu haben scheint, aber deutlich als zweites Resultat aus derselben Urform (Kopfmotiv) gewonnen wurde. Dieselbe Gegenüberstellung herrscht im 2. S.

Kl. Son. c-moll op. 13

I. Ged.: II. Ged.:

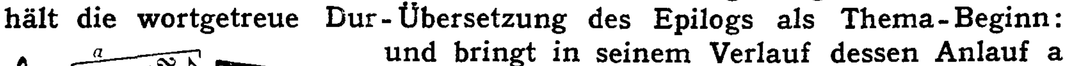
Die im ersten Gedanken folgenden Quintfälle (aus c entstanden) kommen im Mittelteil des 3. S. zu besonderer Bedeutung. Dessen Beginn aber: rondiert Gegensätze ausgleichend in seinem 8-taktigen Verlauf die Summe der Fassungen zu einem Thema. Als II. Th.-Splitterchen tritt das variierte hhhh | c-Motivteilchen, das schon die Einleitung abschloß, als Schluß der ganzen Entwicklungsreihe hinzu.*

Wir könnten in diesem Abschnitt jedes der zu besprechenden Werke einreihen, denn die regelmäßige Anordnung ist Spezialfall der unregelmäßigen. Es

möchten jedoch zielgerichtete Bauformen besonders hervorgehoben werden, denn schon die obigen Beispiele der Son. op. 27 und op. 57 zeigten, wie ein Aufbau a-b-a, oder a-b-c ungleich eindrucksvoller wirkt als der kompliziertere etwa der c-moll-Sonate op. 13, deren gewaltiger Eindruck auf den Hörer mehr in der Wucht des ersten Satzes und der warmen Melodik des zweiten seine Begründung haben wird, als im schwerer zu erkennenden Aufbaugleichgewicht aller ihrer Teile.

Kl. Son. f-moll op. 2

Ad 3. soll zuerst das jedem bekannte Jugendwerk Beethovens, die f-moll-Klaviersonate op. 2, Platz finden. Sie behandelt das Problem einer aufsteigenden Linie -a-, die aus irgendeinem Grunde umgebogen -b- im Doppelschlag auspendelnd -c- zur Ruhe kommt: In 8 Takten wird dies Geschehen eindrucksvoll dargestellt und am Schluß, T. 7/8, wie ein Epilog — höherer Stoß, tieferer Fall — zusammengefaßt zu: Das sog. II. Th. ist eine freie Umkehrung des ersten, nämlich:,



welche das umgekehrte Problem der fallenden Linie zur Darstellung bringt. Der 2. S. enthält die wortgetreue Dur-Übersetzung des Epilogs als Thema-Beginn:



und bringt in seinem Verlauf dessen Anlauf a mit allen Variationsmitteln zu höchster Steigerung. Der 3. S., Menuetto, behandelt als Tanz die Umkehrstelle b und der 4. S. den Schluß des Motivs f-e-f = c. In der Mitte dieses Satzes tritt eine As-dur-Melodie auf, die das Adagio-Thema darstellt mit Verdehnung jeder Note. Das heißt: nach Verarbeitung der Motivteile in der Richtung des Motivverlaufs, tritt am Ende nochmals das ganze Motiv in besonders leuchtender, verklärter, Ganzgestalt auf, die Summe der Veränderungen in sich bergend.

Kl. Son. As-dur op. 110

Diesem Formwillen seiner jungen Jahre hat der Komponist eine ideale Vollendung folgen lassen durch den Aufbau der Sonate op. 110.*) Darin wird ein 4-taktiges Kopfthema, das wie eine konzentrierte Überschrift abgeschlossen über dem Werk steht, durch Variation seiner Teile im Sinn ihres Verlaufs so fortvariiert, daß in der ganzen Sonate bis auf die Triller und Vorschläge genau kein neues Teilchen hinzutritt, und zwar ist ihr Aufbau so ausgeführt, daß der 1. S. eine Reihe von Variationen darstellt mit Bevorzugung der Takte 1 u. 2, der 2. S. mit Bevorzugung der Takte 3 u. $\frac{1}{8}$ 4 bis 𝄐, der 3. S. mit Bevorzugung des Schlusses. In diesem Schlußsatz steht aber diesmal der ideale Extrakt des ganzen Themas, nämlich die, aus den Hauptnoten des Kopfthemas abgeleitete Fuge. Hier bestätigt ein spätes und eines der ergreifendsten Werke in konzentrierter Abklärung den in op. 2 vorausgeschauten, dort mehr naturalistisch gefaßten, Formplan des Jünglings.

*) Ausführliches über diese Sonate s. »Probleme«, »Neue Musikzeitung«, Februar 1925.

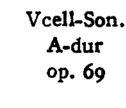
Die Waldsteinsonate ist eines der prachtvollsten Gebäude im Sinne einer zielgerichteten Entwicklung: Kl. Son. C-dur op. 53



2 Anläufe a und b, darüber als Ablauf der Bogen c, bilden den Vordersatz (Dominante).
2 Vordersätze (der 2. in der Subdominante) bilden mit dem Nachsatz (Koppelung von S + D) das Thema, dem ein verdehntes c: = c als Coda angehängt ist.
2 Themenanläufe werden überbunden vom sog. II. Th. (umbetont und verbreitert — s. frühere Beispiele): = c.
2 Themengruppen, 2 × (I. Th. + II. Th.) bilden die Exposition, überbunden von der Durchführung.
2 Teile (Expos. + Durchf.) und (Repr. + Coda) bilden, überbunden von der Coda-Coda den ersten Satz.
2 Sätze (der 2. Satz hat als I. Th. das II. Th. des 1. Satzes nämlich: = c, d. h. den Motiv*ab*lauf und als II. Th. und Mittelsatz den Motiv*an*lauf), überbunden von dem Zwischensatz, dessen Hauptinhalt der Kern b ist, bilden die Sonate.

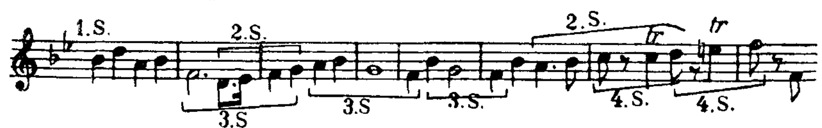
Die ganze Sonate ist im Grundriß-Sinn des Themas in allen Teilen 2-teilig mit übergebogenen Verbindungsteilen; und zwar wie melodisch, so auch harmonisch: 1. S. T, Verb.-S. S + D, 2. S. T.

Zielgerichtet ist ferner u. a. die V-cello-Sonate A-dur, op. 69: Vcell-Son. A-dur op. 69





auch das Trio B-dur, op. 97: Trio B-dur op. 97



Ad 4. sollen Werke herangezogen werden, deren Aufbau wegen des Auftretens eines Volksliedes oder einer Fuge oder eines Hymnus im Sonaten-Satzbild des öfteren beanstandet worden sind.

Untersuchen wir zunächst das Quartett op. 59, 1, so finden wir, daß das »Thème russe« des letzten Satzes keine Zutat ist, sondern daß es als Hauptgedanke (quasi Widmung) dem ganzen Werk *zugrunde* liegt: Quartett op. 59, 1



Es wird in drei Sätzen vorbereitend aufgebaut, wobei die seit Urzeiten bekannte Kompositionspraxis verwendet wird, das Thema möglichst zu verschleiern, ehe es wie ein Phönix aus der Asche steigt. Im 1. S. herrscht als I. Th. -a-, als II. Th. -b- (Umkehrung von a), im 2. S. der Rhythmus -c-, im 3. S. -d- und als sog. II. Ged. mit dem V-cello beginnend -e- vor, bis das Thema nun fertig dasteht.

Quartett op. 59, 2 — Ebenso ist es in dem Quartett op. 59, 2. Da steht das »Thème« im Allegretto-Mittelteil:

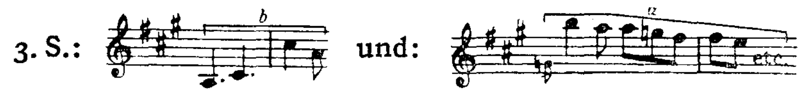


1. S. -a — Pause, d. h. T. 2 u. 3 des »Thème« stumm aushören! — b + c.
2. S. Die Beugungen c und den Rhythmus d neben- und übereinander vorbereitend.
3. S. Noch das Glied e betonend und als dessen natürliche Fortsetzung wie unbemerkt ins Thema laufend, das im
4. S. zu einem Springtanz gestaltet wird, der die Motivteilchen des Thème quasi in die Luft wirft, um sie (russe) herumzuwirbeln.

Kl. Son. B-dur op. 106 — Die größten Werke bieten zugleich die großartigsten und in ihrer Einfachheit überwältigenden Beispiele; so die Klaviersonate B-dur, op. 106:

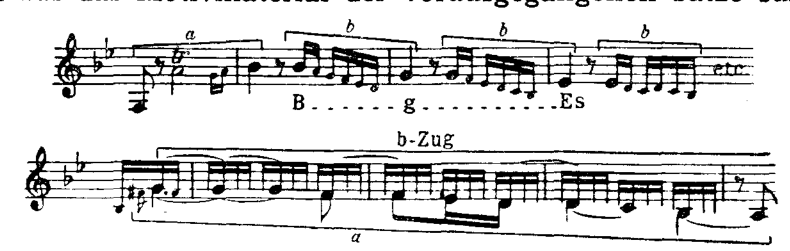
1. S.: 

2. S.: b b b B . . . . . . g . . . . Es in Terzspannungen *B-g-Es* abwärts.

3. S.: 

4. S. Einleitung: erster Takt, aufsteigendes . . . . F
letzter Takt, Akkordtriller . . . . a
nach vier Umdeutungstakten, Abschluß . . . . . B

Dies F-a-B (tr. über a) ist als Kopfmotiv (1. S.) zugleich der Kopf der Fuge, die in ihrem Themaverlauf das Motivmaterial der vorausgegangenen Sätze summiert:



Ad 5. Zur Herausarbeitung eines Gegensatzes aus irgendwelchen Gründen, soll die letzte Klaviersonate Beethovens unser letztes Beispiel sein. Der Gegensatz ihrer beiden Sätze ist oft betont worden. Er geschieht kompositionstechnisch auf folgende Weise: Das energisch um sich hinaufgerollte Motiv:

Kl. Son. c-moll op. 111



wird im folgenden mit Beugungen (weiblichen Endungen) versehen und fällt nach steilem Anlauf wie aufgeblättert aus der Höhe weich zurück: durch eine einzige Umstellung und Beugung als vollendeter Gegensatz wirkend. Er gewinnt jedoch im ersten Satz keine Kraft; die erste Fassung beherrscht ihn völlig. Darum weiht ihm der Komponist den ganzen zweiten Teil seines Werkes:

*) diese Beugung, ins Harmonische gesteigert, ist integrierender Bestandteil.

Als Beispiel für die Verbindung mehrerer solcher Pläne möchte dies ideale Zitat unsere Untersuchungen beschließen:



In Werken aus jeder Schaffensperiode Beethovens konnten wir eine Aufbau-Idee verfolgen, die in immer neuen Varianten immer neue Formen zeitigte. Wir sahen den Aufbau eines Werkes im Thema, ja im Motiv liegen. Wir erkennen darum das Motiv Beethovens als den Keim der Sonate, dessen Explosivkraft die Bahn des Werkes aus sich herausschleudert — ohne Zutat — nur durch Variation seines eigenen Inhalts.

Wer alle übrigen Werke als im gleichen Sinn gewachsen zu erkennen vermag, wird mit mir das Gesetz bilden können:

JEDE SONATE BEETHOVENS IST IN ALLEN IHREN SÄTZEN, TEILEN UND THEMEN AUS EINEM EINZIGEN KOPFTHEMA ODER KOPFMOTIV ENTWICKELT.

BEETHOVENS HANDSCHRIFT

VON

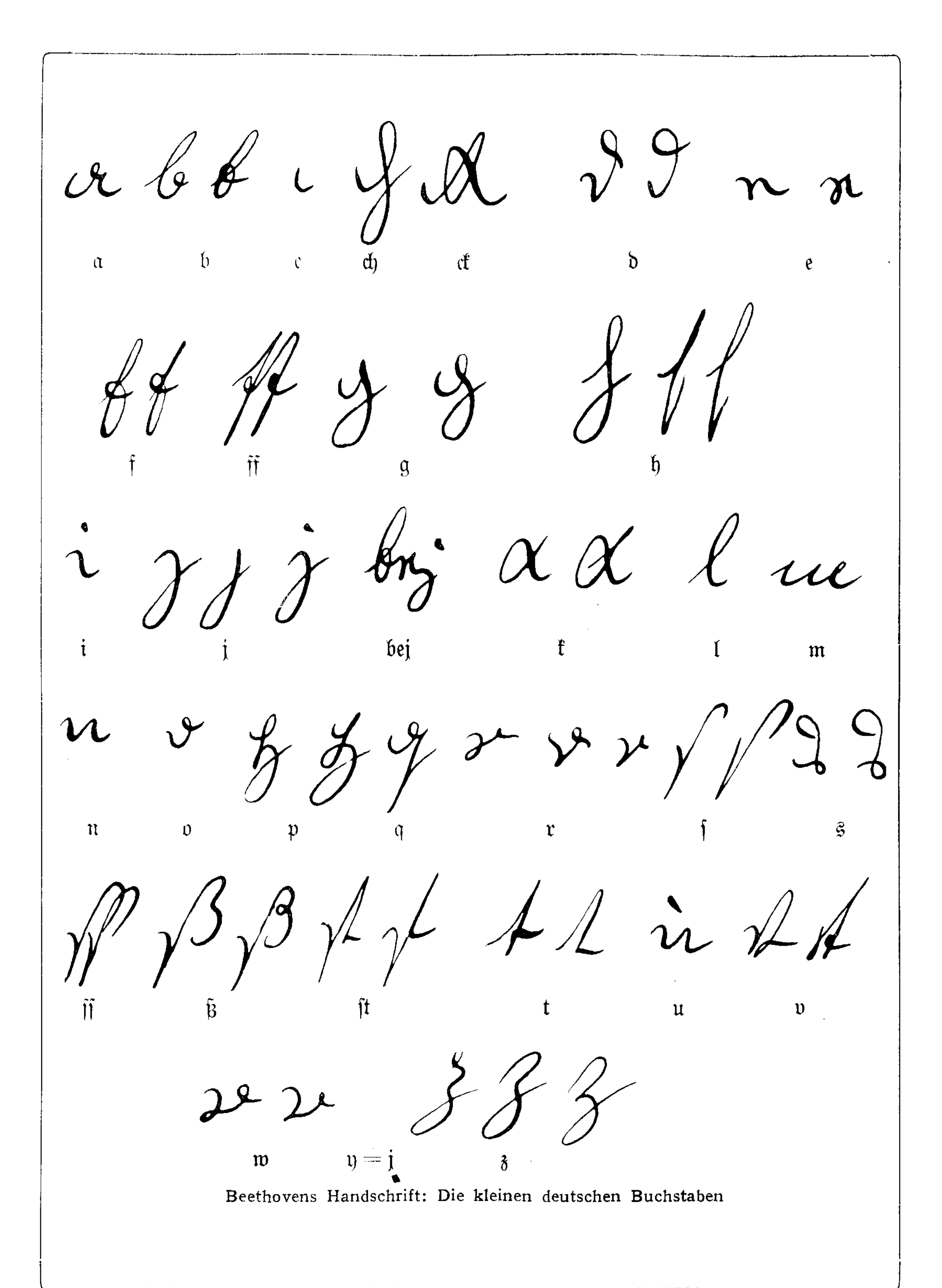
MAX UNGER-LEIPZIG

Wenn hier versucht wird, dem Leser die Eigentümlichkeiten der bekanntlich ziemlich schwer lesbaren Handschrift Beethovens auseinanderzusetzen, so sei, da einem Tondichter gegenüber zweierlei Arten schriftlicher Mitteilungen in Frage kommen, im voraus erklärt, daß es hier ausschließlich auf die Buchstabenschrift abgesehen wird. Nur die kleine Äußerlichkeit, daß ein genauerer kurzer Titel wohl nicht zu finden ist — außer etwa die etwas sonderbar anmutende Bezeichnung »Buchstabenschrift« selbst — ließ zu obigem greifen.

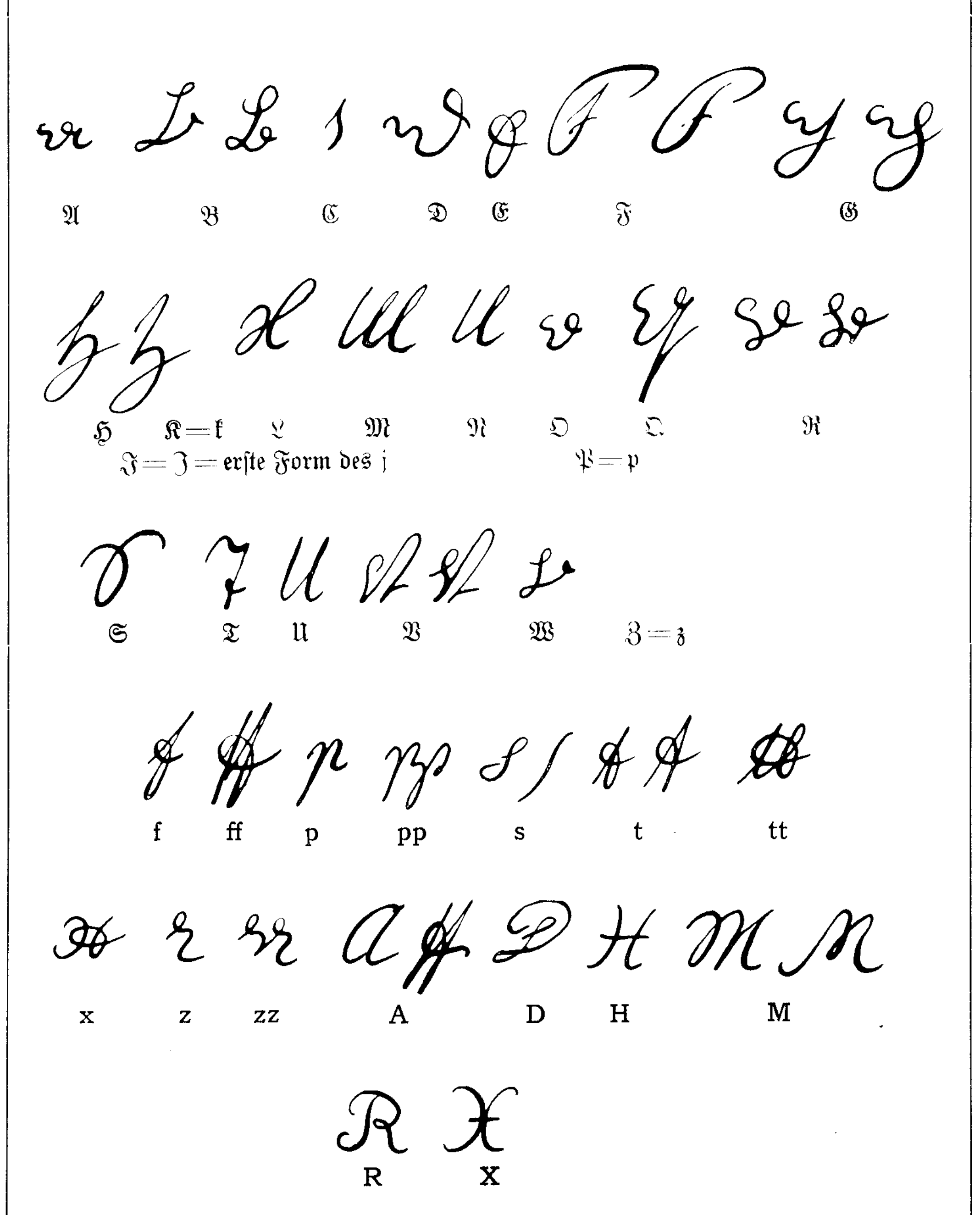
Über den Gegenstand selbst ist noch nichts Zusammenfassendes veröffentlicht worden. Allerdings hat Theodor v. Frimmel vor Jahren mehrere Vorträge darüber gehalten; doch sind davon höchstens ein paar kürzere Besprechungen bekannt geworden, mir selbst nur ein Bericht mäßigen Umfangs aus den »Monatsblättern des Wissenschaftlichen Klub« (XXIV. Jahrgang, 1903, Nr. 5) über einen Vortrag vom 15. Dezember 1902 in dieser Vereinigung. Ich brauche also nicht erst zu etwaigen anderen Auffassungen über grundsätzliche Dinge der ganzen Frage Stellung zu nehmen, sondern mich von den von mir zu entwickelnden Ergebnissen aus nur gelegentlich mit der oder jener falschen Entzifferung der Buchstaben Beethovens auseinanderzusetzen, ob sie nun von einem Sonderforscher oder von einem gelegentlichen Deuter seiner Handschrift stammt.

Noch möchte ich im voraus betonen: Es handelt sich für mich hier lediglich darum, den Leser mit den charakteristischen Buchstaben des Meisters vertraut zu machen und ihn auf besondere Entzifferungsschwierigkeiten hinzuweisen, so daß er dann imstande sein kann, sich selbst weiter zu helfen.*) Darüber hinaus ist vorläufig nichts weiter beabsichtigt: Ebensowenig eine Betrachtung der Handschrift Beethovens aus der Handschriftengeschichte wie graphologische Charakterdeutungen oder gar — was damit im Zusammenhange stünde — etwaige pathologische Erkenntnisse aus der Form der Buchstaben. Dieser Aufsatz, der übrigens aus einem kurzen Vortrage beim vorjährigen internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel hervorgegangen ist, soll also nur eine *Vorstudie*, noch keine erschöpfende Abhandlung über den Gegenstand sein.

*) Im Hinblick auf diese rein praktischen Zwecke nehme ich dabei den einzigen bekannt gewordenen Brief aus Beethovens früher Jünglingszeit — vom »15. Herbstmonat 1787« — aus; denn damals war seine Schrift noch in der Entwicklung. Gewiß entwickelte sie sich auch vom Jahre 1792 ab, aus dem dann wieder die ersten Schriftzeugnisse des Tondichters stammen, noch weiter, und man kann genau voneinander unterscheiden, was der junge und der alte Beethoven geschrieben hat: aber die einzelnen Buchstabentypen bleiben im allgemeinen bestehen, nur daß die Schrift von Jahrzehnt zu Jahrzehnt flüchtiger wird und später meist auch etwas höhere und schlankere Buchstaben aufweist als früher.



Beethovens Handschrift: Die kleinen deutschen Buchstaben



Beethovens Handschrift:
Die großen deutschen Buchstaben, kleine und große lateinische Buchstaben

Die beigefügten Tabellen enthalten alle deutschen Typen, große und kleine, soweit sie für mich erreichbar waren, sowie die weniger leicht lesbaren lateinischen (die leicht lesbaren lateinischen glaubte ich übergehen zu dürfen); zugleich einige wichtige Buchstabenverbindungen. Die — im allgemeinen — leicht lesbaren Ziffern glaubte ich auch übergehen zu dürfen. Bemerkt sei, daß ich die einzelnen Buchstaben absichtlich nicht photographieren ließ, sondern gewisse — nach Zeit und Gestalt — mittlere Typen *aufzeichnete*, manche davon doppelt oder mehrfach mit verschiedenen kleinen Abweichungen. Dazu noch einige wichtige Einzelheiten:

Das g wird in seiner zweiten Form leicht mit dem ch verwechselt, z. B. in dem von Beethoven durchweg mit g geschriebenen Worte »mögte«. Für j (am Anfange eines Wortes) J und J gebraucht Beethoven ein und dieselbe Buchstabenform. Dieser gleiche Buchstabe *mit* Punkt steht inmitten von Wörtern als y, doch stellte ich fest, daß der Punkt darüber auch fehlte, wenn das Wort ein Eigenname war; so z. B. in dem wiederholt vorkommenden Namen eines Grafen Troyer. Wörter aber wie »bei« und »sei« schreibt der Tondichter statt mit dem damals üblichen y immer mit j (Jot). Eine besondere Frage ist natürlich die, ob er mit dieser Form nicht auch ein y meine. Ich vermag das nicht zu entscheiden, habe mich aber neuerdings entschlossen, in diesen Fällen kein y mehr, sondern eben ein j zu setzen. Auf der Tabelle ist übrigens in dem Worte »bej« auch gleich die — fast ausschließliche — flüchtigere Form des j mitgegeben; der Buchstabe verkümmert da geradezu.

Mit dem k wissen manche, die das erstemal einen Brief Beethovens unter die Hände bekommen, nichts anzufangen. Der Entzifferer solcher Schriftstücke muß es immer bereit haben; ebenso sei noch besonders auf die Buchstaben p, r, v und w aufmerksam gemacht. Das r gibt häufig zu Verwechslungen mit w Anlaß und ist in der Tat oft auch kaum davon zu unterscheiden.

Bei u sei auf die besondere Art des Bogens hingewiesen, der eigentlich gar keinen Bogen, sondern einen schräg nach rechts laufenden kurzen dicken Abstrich darstellt. Höchst ungewöhnlich ist das v geformt. Das w ähnelt, wie bemerkt, ganz auffallend dem r. Im allgemeinen erscheint es etwas mehr liegend als dieses; doch ist dies Erkennungszeichen nicht durchgängig verläßlich. Ein deutsches x kann leider nicht vorgezeichnet werden, da ich mich nicht erinnere, es je gesehen zu haben. Das liegt daran, daß der Buchstabe meist in Fremdwörtern vorkommt und Beethoven diese gewöhnlich lateinisch schreibt. Das z tritt in den verschiedenen angeführten Formen auf; die erste mit der Schleife am Kopfe verwendet der Tonmeister gewöhnlich in seinen jungen Jahren; die mittlere meist in späteren Jahren; die letzte nur ausnahmsweise. Es sei betont, daß dieses z durchweg sehr hochgezogen erscheint, und diese Schlankheit hat manche Entzifferer von Beethovens Handschrift dazu verführt, es als tz zu lesen. So wurde und wird noch von manchen vor dem z ein t eingeschaltet, wo weder damals noch heute eines möglich war, z. B. in

Wörtern wie »Erziehung«, »anzeigen« usw. Demgegenüber sei festgestellt, daß Beethoven überhaupt fast nie ein tz geschrieben hat. So schreibt er denn immer auch nach alter Weise »lezter«, »Plaz« usw. Ich erinnere mich, in den vielen hunderten Beethoven-Briefen, die ich studiert habe, nur ein einziges Mal ein richtiges tz gelesen zu haben, und zwar nur einmal in dem *Namen* Lobkowitz.

Nun zu den *großen* deutschen Buchstaben. Einige davon unterscheiden sich von den entsprechenden kleinen überhaupt nicht: das J, K, P und Z. Man könnte höchstens behaupten, daß der Buchstabe P in verschiedener Größe vorkomme, und daraus auf groß und klein schließen wollen. Sicher ist aber nicht, ob Beethoven damit einen Unterschied habe festlegen wollen. Bei der Entzifferung von Beethoven-Briefen wird es daher am besten sein, in der Deutung des j, k, p und z im allgemeinen nach der gewöhnlichen Rechtschreibung zu verfahren.

Aber die Größe an sich ist auch sonst nicht durchaus — oder wenigstens nur selten — das Kennzeichen der sogenannten »großen« Buchstaben. Auch heute ist ja z. B. das große F sogar kleiner als das kleine. Hier kommen wir also auf die bekannte Tatsache, daß der »große« Buchstabe die Hauptwörter und die Satzanfänge ausschmückend hervorheben will.

Als besonderes Kennzeichen Beethovenscher Verzierungen ist eine kleinere oder größere Wellenlinie anzuführen, ein Schnörkel, womit die sonst kleine Buchstabenform anhebt. Das ist der Fall beim A, D, G und O. Etwas Ähnliches wird bei L, R, V und W festzustellen sein, die auch bestimmte, von den heutigen Formen verschiedene Verzierungen aufweisen.

Gehen wir nun schnell diese *großen Buchstaben* im einzelnen durch. Das A ist im allgemeinen kaum größer als das kleine. Das B entspricht etwa der bekannten heutigen Gestalt. Das C ist ungefähr ein etwas längeres kleines c. Beim großen D bemerkt man den gewellten Anschwung in etwas gedehnterer Weise als beim A; es folgt das E, das meist ziemlich gedrungen aussieht, das oft verlesene F, das G und das H; das große I und J sind wie gesagt identisch und gleichen auch dem kleinen j; das große K und P dem kleinen k und p. Eigenartig ist das L; auch bei ihm ist der Grundsatz der Verzierung maßgebend. M und N sind ungefähr große Formen der kleinen Buchstaben. Das O entspricht ganz der Gestaltung des A. Sehr wichtig wieder das R, das ein r in verschnörkelter größerer Form darstellt. Bei den verschiedenen Gestalten des V erkennt man wieder ein kleines verziertes v. Es kann in geradezu grotesker Form auftreten, z. B. im Titel des Autographs der Diabelli-Variationen wie nebenstehend. Übrigens gibt es zwischen v und V Zwischenstufen, so daß man manchmal im Zweifel sein kann, was eigentlich gemeint sei. W und R sind wieder zum Verwechseln ähnlich, wie sich *beide* auch dem V nähern können. Auf ein deutsches X und Y bin ich leider noch nie gestoßen, was an sich nicht ver-

wunderlich ist. Das 𝔷 entspricht wieder, wie erwähnt, dem ʒ. Ich halte es aber für verfehlt, die große Form *inmitten* eines Wortes, wie von manchen Deutern gehandhabt, zu verwenden; aber am Wortanfang wird es angebracht sein, immer — wie bei ℑ (j), 𝔎 (k) und 𝔓 (p) — das Passendste zu wählen.
Es sei im Hinblick auf die deutschen Buchstaben schließlich noch bemerkt, daß der Meister manchmal noch mehr Schleifen und sonstige Verzierungen anbringt, als auf der Tabelle angegeben; dann kann es aber auch vorkommen, daß er die eine oder die andere kleine Schleife wegläßt, oder daß sie ihm zusammenläuft.
Einfacher ist die Vorstellung der lateinischen Buchstaben. Es sei gleich im voraus mitgeteilt, daß Beethoven die Antiqua, wie damals üblich, meist für Fremdwörter verwendet, daß diese aber die gelegentliche Verwendung deutscher Buchstaben nicht völlig ausschließen; häufig findet man aber auch Namen, selbst deutsche, mit lateinischen geschrieben. Sehr selten ist indes rein deutscher Text in Antiqua gegeben.
Da Beethovens lateinische Buchstaben im allgemeinen leichter lesbar sind als die deutschen und sich die meisten von den heute gebräuchlichen nur wenig unterscheiden, gibt es nur einzelne, die man sich besonders merken muß. Auf die verwickelte Form des x, auch auf die beiden verschiedenen des s (die erste mit ruhigeren, die zweite mit schnelleren Zügen geschrieben) sei besonders aufmerksam gemacht. Das A kommt in doppelter Form vor; die häufigste zweite wird viel mißdeutet: oft z. B. für *ff* gelesen. Das I, J und L entsprechen den deutschen Formen. Wichtig ist das M in seiner doppelten Gestalt; es kommt am meisten in der zweiten vor. Ein lateinisches Y muß ich schuldig bleiben, da es mir begreiflicherweise noch nicht vor Augen gekommen ist.
Eins ist noch besonders bemerkenswert: Irgendwelche Verschnörkelungen kommen bei den lateinischen Buchstaben so gut wie gar nicht vor. Ich kann mich nur erinnern, ein paar Ausnahmen in schriftlichen *Späßen* gesehen zu haben.
Im folgenden soll nun noch an einigen Beispielen gezeigt werden, wie wichtig die genaue Kenntnis der Buchstabentypen für die richtige Entzifferung von Beethovens Handschrift ist.
Ungefähr in der Zeit von 1816 bis 1818 hat Beethoven auf einem Zettel folgende Worte vermerkt:

„Nur liebe — ja nur Sie vermag dir ein glücklicheres leben zu geben — o Gott — laß mich sie — jene endlich finden — die mich in Tugend bestärkt — dir mir erlaubt mein ist —
Baaden am 27ten Juli
als die M. vorbeifuhr und es schien als blickte sie auf mich —“

Riemann läßt im vierten Bande der Thayerschen Biographie die Abkürzung des Namens in der Nachschrift einfach mit der Bemerkung nachbilden, daß es sich

entweder um ein M oder ein R mit vorangehendem Schnörkel handeln könne. Wie bemerkt, kommen derartige Verschnörkelungen nur ausnahmsweise in Beethovens Lateinschrift vor; außerdem sehe man sich die auf der Tabelle mitgeteilte, allein bei ihm vorkommende Form des R an, und man wird inne werden, daß sie auch von einer etwaigen Verschnörkelung grundverschieden ist. Also kann es sich keinesfalls um ein R, sondern nur um ein M handeln, und zwar um dessen oben angegebenen zweiten Typus. Es hat allerdings im letzten Abstrich einen kleinen Bruch; man beachte aber, daß der ganze Buchstabe wie überhaupt die ganze Stelle mit etwas unsicherer Hand geschrieben zu sein scheint. Durch die genaue Feststellung des Buchstabens gewinnt die Annahme an Wahrscheinlichkeit, daß darunter Therese Malfatti zu verstehen ist, der, wie wir jetzt wissen, Beethovens bekannter Heiratsplan vom Frühjahr 1810 galt.

Ein weiteres Beispiel: In der Überschrift eines Zettels an den Kopisten Rampel schreibt Beethoven den Namen des Empfängers so auf:*) Noch zu Beethovens 150. Geburtstage brachte eine Musikzeitschrift davon eine Nachbildung mit der Unterschrift: »Brief Beethovens an den Kopisten Rampel, von ihm ›Lamperl‹ genannt.« Daß der Meister selbst den Namen richtig geschrieben und nur die Koseform »Ramperl« gebildet hatte, ergibt unsere Buchstabentabelle.

Bei dieser Gelegenheit sei gleich noch eine meiner lustigsten Entdeckungen erwähnt; obgleich ich sie schon anderwärts mitgeteilt habe, wird ihre Wiederholung besonders deshalb willkommen sein, weil sie hier zum ersten Male mit der Nachbildung der betr. Wörter, für deren Ermöglichung ich dem Chef des Verlagshauses C. F. Peters in Leipzig, Herrn Geheimrat Hinrichsen, zu großem Danke verpflichtet bin, gezeigt werden kann. Die uns hier angehenden Worte stehen gegen Ende eines Briefes von Mitte Januar 1801 an den Leipziger Verleger Hofmeister, den Vorgänger von C. F. Peters. Da auch die Umgebung der fraglichen Stelle von klassischer Bedeutung ist, soll hier umstehend ein größeres Stück des Briefschlusses geboten werden: **)

*) Vgl. die Nachbildung der ganzen Zuschrift bei August Göllerich, Beethoven, 5. Aufl., S. 64.

**) Hier die Entzifferung des Bruchstückes. Vorher hat Beethoven Preisvorschläge für angebotene Werke gemacht, bricht dann in den Stoßseufzer aus: „Nun wäre das saure Geschäft vollendet" und fährt nun fort: „ich nenne das So, weil ich wünschte, daß es anders in der Welt seyn könnte, es sollte nur ein Magazin der Kunst in der Welt seyn, wo der Künstler seine Kunstwerke nur hinzugeben hätte, um zu nehmen, was er brauchte, so muß man noch ein halber Handelsmann dabej seyn, und wie findet man sich darein — du lieber Gott — das nenne ich noch einmal sauer — was die Leipziger R: betrift, so lassen [So!] man sie doch nur reden, sie werden gewiß niemand durch ihr Geschwäz unsterblich machen so wie sie auch niemand die Unsterblichkeit nehmen werden, dem sie vom Apoll bestimmt ist. — Jezt behüte sie und ihren mitverbundenen der Himmel, ich bin schon einige Zeit nicht wohl, und da wird es mir jezt sogar ein wenig schwer Noten zu schreiben, vielweniger Buchstaben, ich hoffe, daß wir oft Gelegenheit haben werden, unß zu zusichern, wie sehr sie meine Freunde, und wie sehr ich bin

ihr

Bruder und

Freund

L. v. Beethowen."

Bis vor kurzem wurde der Anfangsbuchstabe des abgekürzten Wortes als O entziffert, das Wort selbst fast allgemein zu »O[chsen]« ergänzt. Nach unseren Feststellungen kann der Buchstabe aber nur ein R sein, keinesfalls ein O.

Was dieses R. bedeuten soll, ist bei einigem Nachdenken doch wahrhaftig nicht so schwer zu bestimmen. Zum Überfluß steht das Wort in einem Briefe des Tondichters an Hofmeister vom 15. Dezember 1800 — also genau einen Monat früher — vollständig ausgeschrieben. Beethoven hatte darin dem Verleger mehrere Werke angeboten und dabei auch mit genannt: „ein Konzert fürs Klawier, welches ich zwar für kein's von meinen Besten ausgebe, so wie ein anderes, was bej mollo hier herauskommen wird, (zur Nachricht an die Leipziger Rezensenten), weil ich die Bessern noch für mich behalte, bis ich selbst eine Reise mache, doch dörft es ihnen keine schande machen es zu stechen . . ." Und diese »Leipziger Rezensenten« sahen so aus:

Wahrscheinlich war Hofmeister in seiner Antwort auf diesen Brief vom 15. Dezember wieder auf die Rezensenten zu sprechen gekommen, und Beethoven durfte dann in seinem nächsten von der Mitte des Januar 1801 voraussetzen, mit der Abkürzung R. verstanden zu werden. Einzig auf dem richtigen Wege war

Es sei noch bemerkt, daß unter Hofmeisters »Mitverbundenem« sein Geschäftsteilhaber Kühnel zu verstehen ist; der Verlag hieß damals auch Hofmeister & Kühnel.

Endlich noch der Hinweis, daß die Nachbildung in der Größe der Urschrift hergestellt wurde. Diese ist mit so kleinen Buchstaben aufgesetzt, wie man sie auch in Briefen aus Beethovens jüngeren Jahren nur ganz ausnahmsweise antrifft.

Kalischer, der in seiner Gesamtausgabe der Briefe Beethovens andeutet, der Buchstabe könne wohl auch als R gedeutet werden; leider hat er aber, in der Meinung, es müsse sich unbedingt um einen Beethovenschen Kraftausdruck handeln, einen unfreiwillig komischen Schluß gezogen, indem er meint, es müsse dann wohl — »Leipziger Rindviehe« heißen.

Es ist sonderbar, daß Beethoven, der sonst seine Buchstaben fast regelmäßig nur eindeutig anwendet, in einem Falle immer einen Buchstaben versehentlich falsch geschrieben hat. Im Schreiben von Namen war er an sich ja schon kein Held; aber er war sich dessen nicht bewußt, wie seine Erregung darüber, daß ein Musiklehrer einmal Joseph Haydns Namen falsch geschrieben hatte, beweist. Dabei sei gleich mit bemerkt, daß er selbst den gleichen Namen, so oft er — etwa viermal — in den erhaltenen Briefen auftaucht, falsch geschrieben hat, nämlich »Haidn«. Aber es kommt noch schlimmer: Beethoven hat ungefähr bis zum 50. Jahre seines Lebens seinen eigenen Namen nicht richtig geschrieben, nämlich etwa so: *)

Dies heißt also ganz deutlich: »Ludwig van Beethowen«. Man beachte dabei, daß das v in »van« richtig geschrieben ist. Erst als sich der Tonmeister — von gegen 1820 ab — in seinem Familiennamen lateinischer Typen bedient, ist die Orthographie in Ordnung. Denn dann schreibt er richtig (wenn auch oft mit kleinem l):

Von der sonstigen Orthographie Beethovens soll hier nicht ausführlich die Rede sein, nur auf einige besonders auffallende Eigentümlichkeiten sei noch hingewiesen: Seine zweite Heimat schreibt er regelmäßig: »Wien«, was möglicherweise vom französischen »Vienne« beeinflußt ist; dagegen immer richtig: »Wiener«. Für Klavier steht immer »Klawier« zu lesen. Sonderbarerweise ist der Doppellaut »äu« immer als »aü« gegeben. Anreden wie »Du«, »Sie«, »Ihnen« usw. sind gewöhnlich, wenn auch nicht in jedem Falle, klein geschrieben; dagegen kommt die große Schreibweise nicht selten vor, wenn die dritte Person gemeint ist. Statt »dürfte« und »möchte« stehen immer die zeitbedingten »dörfte« und »mögte«. Falsch ist immer das Wort »vielleicht« (nur

*) Unterschrift im Heiligenstädter Testament. Die Form des L ist hier ungewöhnlich (Vgl. die Buchstabentabelle).

mit einem l), fast immer auch das Wort »empfehlen« (»emphelen« oder »emphehlen«) gegeben. Zusammengesetzte Wörter wie »MusikHandlung« (großer Buchstabe mitten im zusammengesetzten Worte, jedoch nur dann, wenn das zweite Wort sowieso auch groß geschrieben würde) sind häufig. Daß Beethoven es im übrigen mit den großen und kleinen Buchstaben orthographisch nicht genau nimmt, sei besonders betont. So schreibt er Hauptwörter sehr häufig klein, andere Wörter ab und zu groß. Bestimmtes läßt sich darüber nicht sagen, doch beginnt er anscheinend Adjektive, Adverbien usw. dann gern mit großen Buchstaben, wenn ihn der Wortanfang an ein Substantiv erinnert. Eine weitere Eigentümlichkeit Beethovens ist, daß er die Sätze gewöhnlich, auch nach einem etwaigen Punkt, mit kleinen Buchstaben beginnt; auch fast immer den Anfang eines Briefes nach der Anrede. Dabei sei gleich noch mit bemerkt, daß seine im ganzen recht wirre Satzzeichenstellung, das Komma und — meist statt Punkt und Komma — den Gedankenstrich bevorzugt. Vielfach übergeht er aber auch jedes Satzzeichen.

Das ist natürlich bei weitem noch nicht alles, was über Rechtschreibung und Satzzeichen in Beethovens Handschriften auffällt. Aber hier konnte es mir nur auf die wesentlichsten Andeutungen ankommen.

Endlich sei noch die Entzifferung des diesem Hefte in Nachbildung beigegebenen ganzen Beethoven-Briefes sowie einige Erklärungen dazu geboten. Das Schreiben, das ich mit einer großen Reihe anderer zum ersten Male in dem Buche »Ludwig van Beethoven und seine Verleger S. A. Steiner und Tobias Haslinger in Wien, Ad. Mart. Schlesinger in Berlin« (Berlin 1921) veröffentlichte und dessen Nachbildungsmöglichkeit ich der Liebenswürdigkeit der Inhaber der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung — der Herren Robert und Wilhelm Lienau in Berlin — verdanke, lautet nun, genau entziffert, so:

„Baden am 4ten September

Sehr bester General-

folgende Briefe an Schlem̄er an Hering, er wohnt gleich auf dem Kohlmarkt im schwabischen Haußze, bitte sogleich eiligst prestissimo auf's schnellste zu besorgen, u. diese Saüe gleich zu verkauffen.

Volti subito

Dem Adjutanten ist das wegen dem violonschell angebrachte zu übergeben ich mögte es wohl angebracht haben bejm Trio — ich bitte mir sogleich zu berichten, wann das Trio fertig, daß ich dem Erzherzog ein Exemplar davon schicken kann — Es eilt also presto Prestissimo, man spornt den Adjutanten – schickt jemand einen Brief so bitte ich diesen Citissime hieher zu besorgen, alles eilt, damit die Staatskassen gefüllt werden, u. der Generalstab gehörig bewirkhet werden könne! Schlem̄er wohnt auf dem Kohlmarkt im klein Brandauischen Hause. Es ist ebe[n]falls wichtig, daß dieser Lumpenkerl sogleich sein schreiben erhalte. — Volti subito ich höre das lied auf Merkenstein erscheint

zur Zeit des Schlittschuhlaufens, d. h. veni, vidi, vinci!!! wegen der Partitur des 4tets ist der Adjutant im̄er noch in Verdacht, ich empfehle daher die strengste Untersuchung; ich habe es hier angesehn, ohne [ausgestrichen: Correctur] Partitur kanns nicht corrigirt werden — ich umarme den g. l. von Herzen und wünsche ihm die Ruthe eines Hengstes.*)

in Eil der g—s."

Auf der ersten Seite sieht man also »Saüe« statt »Säue« geschrieben, dabei sind die Strichel über dem ü so deutlich gegeben wie bei Beethoven nur selten; denn im allgemeinen nähern sie sich der Form eines französischen Accent circonflexe, wie etwa Mitte der dritten Seite des Briefes im Worte »gehörig« ersichtlich. Zu Anfang der zweiten Seite, im Worte »Adjutanten«, bemerkt man die vom Tondichter am meisten für das große lateinische A benutzte Form. Ganz offenbar hatte er darunter aber erst ein anderes Wort angefangen; am Ende der gleichen Seite findet man die gleiche Buchstabenform im gleichen Worte, jedoch etwas verkümmert, wieder. Im Worte »violonschell« auf der zweiten Zeile ist zu bemerken, daß *mindestens* nur der erste Buchstabe deutsch, die folgenden aber lateinisch geschrieben sind: ein bei Beethoven seltener Fall. Auf der fünften Zeile der gleichen Seite ist zu lesen: »bejm Trio« — »bejm« mit dem verkümmerten »j«; »Trio« mit lateinischen Buchstaben. Im Worte »Erzherzog« auf der nächsten Zeile ist das erste z ungewöhnlich verziert; als tz ist es indes nicht zu lesen. Auch auf die doppelte Form des s in »presto« und »Prestissimo« — erste und zweite Seite — sei aufmerksam gemacht; ferner auf das ohne Punkt geschriebene j in »jemand« zu Beginn der dritten Seite. Auf der viertletzten Zeile ist das Wort »wichtig« mehr aus dem ganzen Inhalte zu erraten; denn es könnte ebensogut »richtig« heißen. Das R entdeckt man auf der letzten Zeile der vierten Seite; es gleicht hier beinahe einem B.

*) Wenn ich richtig entziffert habe, hat für die beiden letzten Wörter ursprünglich gestanden: »einer Stutte«. Über den Inhalt des Briefes nur nebenbei das Nötigste: Das Schreiben gehört ins Jahr 1816. Beethoven verlieh sich selbst im Umgang mit S. A. Steiner scherzweise den höchsten militärischen Rang; er war Generalissimus (in der Unterschrift: g—s). Steiner galt als Generalleutnant (g. l.; in der Anrede dieses Briefes steht ausnahmsweise nur »General-«; vielleicht hat Beethoven versehentlich unterlassen, den Titel auf der nächsten Zeile zu vervollständigen. Unter dem Adjutanten war Tobias Haslinger, der 1816 noch Steiners rechte Hand im Geschäft war und später selbst dessen Teilhaber und Besitzer wurde, zu verstehen; unter der Staatskasse Beethovens Geldbeutel. Die anderen vorkommenden Personen waren: Schlemmer, der Kopist Beethovens, Jean Häring, ein Geiger und Bankier, der Beethovens Briefe an den englischen Verleger Birchall übersetzte, und natürlich der Erzherzog Rudolf, dem das große B-dur-Trio gewidmet wurde. Die Anspielung auf das späte Erscheinen des wenig bekannten Liedes auf Schloß Merkenstein bei Baden ist erst richtig zu verstehen, wenn man weiß, daß es durchaus sommerlicher Stimmung ist; gleichfalls ironisch sind natürlich die Worte: »veni, vidi, vinci(!)« aufzufassen. Das Lied wurde wenig später, am 21. September 1816, zusammen mit dem f-moll-Quartett W. 95, worauf eine Zeile nachher angespielt wird, von Steiner & Co. angezeigt. Die Angabe »Volti subito« (= schnell wenden) erfordert in älteren Noten ein schnelles Umblättern. Zu Anfang der zweiten Seite des Briefes ist die Rede von einer Beilage, die den Cellisten fesselnde allgemeine Aufschlüsse über die Leseweise des Violinschlüssels in Beethovens Werken bietet. Danach ist eine im Violinschlüssel ohne weitere Angaben geschriebene Cellostimme eine Oktave tiefer zu spielen; steht darüber aber das Oktavzeichen 8......, so muß man eine Oktave höher greifen, und nur dort wo »loco« beim Violinschlüssel steht, behalten die Töne ihre wirkliche Lage. Vgl. darüber a. a. O., S. 47 f.
Endlich noch die kurze — eigentlich selbstverständliche — Bemerkung, daß unter den »Säuen« auf der ersten Seite die verwischten seitlichen Tintenkleckse zu verstehen sind.

Auf die Gewohnheit Beethovens, die Sätze meist mit kleinen Buchstaben zu beginnen, braucht hier nur eben noch hingewiesen zu werden. Auch dieser Brief enthält wie gewöhnlich nur wenige satzschließende Punkte: Am Ende der ersten Seite, in der letzten Zeile der dritten und auf der vorletzten Zeile der vierten Seite; sonst Bei- oder Gedankenstriche oder höchstens mal ein oder mehrere Ausrufungszeichen.
Der vorliegende Brief ist verhältnismäßig deutlich geschrieben. Unleserliche Wörter kommen darin nicht vor. So einfach wie hier ist die Sache nun leider nicht in allen Beethoven-Briefen. Es gibt besonders aus den letzten Lebensjahren des Meisters Schriftstücke, die viel eiliger geschrieben sind als das in Nachbildung wiedergegebene. Hier hat Beethoven im Scherze offenbar eiliger getan, als er es hatte. Schwierig wird die Entzifferung erst, wenn sich infolge der Ungeduld des Schreibers Wortverkürzungen, Verklecksungen und andere Lesehindernisse einstellen.

* * *

Aus diesen Ausführungen ist gewiß offenbar geworden, daß sich Beethoven vielfach in der Rechtschreibung geirrt, ja gewisse Schreibfehler immer wiederholt hat. Andererseits war es aber besonders nötig, auch einmal zu beweisen, daß viele »Böcke« in seinen gedruckten Briefen, und zwar gerade mit die schlimmsten, nicht von ihm selbst, sondern von der Unfähigkeit seiner Entzifferer herrühren. Wenn es mir neben einer allgemeinen Anleitung zur Deutung der Handschrift des Meisters gelungen ist, diese von den ihr fälschlicherweise zugesprochenen Fehlern zu befreien, so haben diese Zeilen ihren Hauptzweck erfüllt.

DIE BEZIEHUNGEN ANTON SCHINDLERS ZU BEETHOVEN

DARGESTELLT UNTER BENUTZUNG DER KONVERSATIONSHEFTE

VON

WALTHER NOHL-NOWAWES

Anton Schindler war kein großer Mann, wie wir aus seinem Benehmen und seinen Äußerungen, sowie aus den Urteilen seiner Zeitgenossen schließen können. Wer würde heute seinen Namen nennen, wenn dieser nicht mit dem Beethovens untrennbar verknüpft wäre! Er hat das Glück gehabt, viele Jahre hindurch der uneigennützige, unermüdliche, treue Diener eines weltfremden, von Krankheit heimgesuchten, mißtrauischen und herrisch-launischen Son-

derlings zu sein, der in der Welt seiner gewaltigen, göttlichen Tondichtungen lebte und webte. War es ein Glück? Solange Beethoven lebte, gehörte viel Selbstüberwindung und grenzenlose Verehrung für den großen Meister dazu, mit solcher Anhänglichkeit unter Hinnahme von Kränkungen und Beleidigungen immer wieder frohen, vergebenden Herzens in allen Angelegenheiten dem Meister zur Seite zu stehen. Das Recht, sich Beethovens Freund nennen zu können, hatte Schindler teuer zu erkaufen. Er war nicht besser daran, als fast alle sogenannten Freunde Beethovens. Schindlers häßliches Benehmen gegen andere, von denen er fürchtete, daß sie ihm das Vertrauen Beethovens stören oder rauben könnten, ist aus der Eitelkeit, der einzige Ratgeber und Gehilfe sein zu wollen, zu erklären. Und Beethoven hat viel von Schindler gehabt und das auch gefühlt.

Schindler erbte die Konversationshefte Beethovens. In ihnen erscheint er als einer von denen, die am meisten auftreten, um sich mit dem Meister über alles mögliche, leider oft allzu Gewöhnliche, zu unterhalten.

Nach Schindlers Angaben war Beethovens Gehör im Laufe des Jahres 1818 für mündliche Unterhaltung, selbst mit Hilfe von Sprachrohren, zu schwach. Es mußte nun zur Schrift Zuflucht genommen werden.

Unter den Papieren Beethovens fand Stephan v. Breuning nach dem Tode des Meisters eine große Anzahl von Heften, die sogenannten Konversationsbücher. Da Schindler mit dem Gedanken umging, eine Lebensbeschreibung Beethovens zu verfassen, so schenkte Breuning ihm die Hefte, deren Zahl damals ungefähr 400 betrug. Das sollte zugleich einen Lohn bedeuten für die vielen treuen Dienste, die dieser Mann dem großen Meister ganz zweifellos unter den schwierigsten Verhältnissen selbstlos geleistet hatte.

Schindler benutzte die Hefte bei der Lebensbeschreibung Beethovens und führte sie geraume Zeit mit sich herum. Da er öfter seinen Wohnsitz wechselte, mag ihm ihre Aufbewahrung wohl Schwierigkeiten bereitet haben. Eine große Zahl der Hefte ist im Laufe der Zeit verschwunden. Ob Schindler jene Hefte vernichtet hat, die nach seiner Meinung von geringerer Bedeutung waren, oder ob er die entfernte, in denen er selbst vielleicht eine zu klägliche Rolle spielte (er war in dieser Beziehung indessen nicht allzu feinfühlig und ängstlich), ist natürlich nicht festzustellen.

Im Jahre 1845 verkaufte Schindler den Rest der Hefte — 137 an der Zahl — der damals königlichen Bibliothek in Berlin. Die Hefte werden von dem Verfasser dieses Aufsatzes herausgegeben.

Anton Schindler, geboren 1796 zu Medl bei Neustadt in Mähren, gestorben 1864 in Bockenheim bei Frankfurt a. M., studierte in Wien die Rechte und bildete sich zum Violinisten aus, als welcher er im Orchester des Theaters an der Wien spielte.

Er arbeitete seit 1818 in der Kanzlei des Advokaten Dr. Bach, der Beethovens Rechtsbeistand war. 1819 schreibt er in ein Konversationsheft: »ich muß mich

jetzt vorbereiten für die großen Prüfungen — zuerst aus dem Naturrecht. Dabei muß alle Musik liegen bleiben, denn es bleibt mir gar keine Zeit dazu. Die Kanzleygeschäfte laszen mir nur sehr wenig Zeit übrig, auch muß ich immer auf der Lauer seyn, ob mich der Erzherzog rufen läßt. Das ist eine andre Sklaverei, eine solche Abhängigkeit«.

1820 schreibt er: »bin jetzt schon 23 Jahre alt und im̄er noch will der Gehirnkasten nicht ganz aufgehen. Aber vielleicht kracht es plötzlich, ein Blitz — und ich bin erleuchtet. unbesorgt deshalb.

Die juristische Laufbahn habe ich einmahl eingeschlagen, also muß ich darauf fort gehen, ob hinkend oder laufend. Lieber wäre mir die Diplomatische gewesen, allein ohne Vermögen von Haus geht das nicht.

Wäre nur Graf Herberstein noch einige Jahre am Leben geblieben, dann wäre sicher ein Diplomat aus mir geworden.

Gewiß — wenigstens ein 2ter Tayllerand! —«

1823 wurde Schindler Dirigent am Josephstädter Theater. Über seine Bemühungen und Hoffnungen vor seiner Ernennung unterrichten uns die Konversationshefte dieses Jahres auch:

»lesen Sie doch diesen Zettel, der nur auf Veranlaßung Gläsers geschrieben wurde, u. zwar schon im Oktober. Da gibt er mir lauter Rossini*) und Gläser.«**)

»wenn ich nur bald aus diesem Theater fort käme. es demoralisirt mein musikal. Ehrgefühl.

ja freilich heißt es jetzt noch aushalten.«

Der Neffe: »Schindler hofft — 2ter Orchesterdirektor statt des Hildebrand zu werden. so sagte ihm Duport. Schon heute machte er seine Probe, die ganz zur Zufriedenheit des Duport ausfiel, — Schindler war ganz ausser sich vor Freude. Jetzt wird er bald besser stehn.«

Schindler: »Ich sprach gestern Mayseder,***) der es in betreff meiner schon als sicher wußte, so auch das ganze Orch. Personale.

Es wäre jetzt an der Zeit, Sie innigst zu bitten, um einige Zeilen an Dup[ort] zu schreiben, und blos für sich zu fragen, ob er schon in dieser Sache entschieden hat, antworten wird er gewiß, auch könnten Sie ihm geradezu sagen, daß man täglich in der Jos(ephstadt) von dem überzeugen könne, was ich zu leisten im Stande bin.

Mayseder beklagte sich sehr über die Leistung der Violinen u. sagte, es habe keiner Kraft im Bogen.«

Bruder Johann: »Duport sagte mir daß er mit der Probe des Schindlers sehr

*) Gioachini Rossini, 1792—1868, der Meister der italienischen Opera buffa.

**) Franz Gläser, 1798—1861, Kapellmeister am Josephstädter Theater, später in Berlin und dann in Kopenhagen.

***) Joseph Mayseder (1789—1862), Schüler Schuppanzighs, Violinspieler der Hofoper, ein bescheidener, stiller Mensch, der aber wegen seiner sauberen Technik und seiner natürlichen Auffassung, Wärme und Wiener Grazie sehr beliebt war.

zufrieden ist.« Der Neffe: »Die Hörner bliesen falsch, da rief ihnen Forti*) ganz laut zu: Recht gut!« —

1831 wurde Schindler Domkapellmeister und Musikdirektor in Münster, dann in Aachen und wieder in Münster.

Im Jahre 1814 machte Schindler die Bekanntschaft Beethovens. Ein Pultnachbar im Orchester bat ihn, am folgenden Tage einen Brief seines Lehrers Schuppanzigh dem großen Meister zu überbringen. Es handelte sich um Festsetzung einer Probe. Er sollte als Antwort nur ein Ja oder Nein erbitten. Beethovens Werke hatten Schindler schon lange begeistert. Er übernahm deshalb mit Freuden die Bestellung, sollte er dadurch doch ganz unverhofft dazu kommen, das Antlitz des verehrten Meisters zu erblicken. Klopfenden Herzens stieg er am anderen Morgen im Pasqualatischen Hause auf der Mölkerbastei die vier Treppen zur Wohnung Beethovens empor. Im Vorzimmer saß ein Bedienter, mit Schneiderarbeit beschäftigt. Dieser führte ihn sogleich zu Beethoven, der, in seinem Arbeitszimmer am Schreibtische sitzend, eifrig am Werke war. Beethoven nahm das Blatt, las es und wandte sich dann mit einem »Ja!« an den Besteller. Einige Fragen noch, und der Besuch war zu Ende. An der Tür aber blieb Schindler noch einen Augenblick stehen, um sich den großen Meister noch einmal genauer anzusehen.

Im letzten Konversationsheft (1827) erinnert Schindler Beethoven an diese Begegnung: »hat der B(aron) Pasqualati noch das Haus auf der Bastey? in diesem Hause hatte ich die Ehre, einmahl bey Ihnen in Ihrer Wohnung gewesen zu seyn. Schon ziemlich lange! — 1814.

es ging mir damahls, wie vielen andern früher u. jezt. — Ich wünschte dann sehnlich Sie persönlich kennen zu lernen, u. fand dazu Gelegenheit, als ich die Commission höchst bereitwillig übernahm, Ihnen von Jemand einen Brief einzuhändigen«. (Bei diesem Gespräch fügt Schindler über seine Lebensweise noch hinzu: »ich esse Abends das ganze Jahr nichts, als ein Stückchen Brod, u. ein Glas Wein. es fällt mir gar nicht ein, etwas zu essen, denn ich bin es seit 12 Jahren gewohnt«.)

Ein Jahr später ungefähr ging Schindler nach Brünn, um dort eine Erzieherstelle zu übernehmen. Aber kaum war er angekommen, als er vor die Polizei gefordert wurde. Er war politischer Umtriebe beschuldigt worden, und da seine Ausweispapiere nicht in Ordnung waren, wurde er einige Wochen in Haft gehalten. Danach wurde er, da sich nichts Belastendes gegen ihn finden ließ, freigelassen. Beethoven hatte davon gehört. Kaum war Schindler nach Wien zurückgekehrt, als er aufgefordert wurde, dem Meister von seinem Mißgeschick zu erzählen, und Beethoven zeigte so viel Teilnahme, daß es Schindler zu Tränen rührte. Der Vorfall in Brünn gewann ihm die Gunst des großen Mannes, der ihn einlud, öfters mit ihm nachmittags im Ballgäßchen

*) Anton Forti (1790—1861), Baritonsänger mit angenehmer Stimme und guter Schauspieler. Er wirkte in mehreren Werken Beethovens mit.

zusammenzukommen, wo Beethoven seine Zeitungen las und sich mit einigen Bekannten über Politik und anderes unterhielt. Spaziergänge, die er mit dem Meister machte, und die Empfehlung Dr. Bachs brachten ihn Beethoven näher. Er gewann sein Vertrauen und wurde bald sein »Geheim-Sekretär — ohne Gehalt«. Beethoven konnte den dienstwilligen, ihm aufrichtig ergebenen Juristen wohl gebrauchen, und Schindler schwelgte in der »Freundschaft« des großen Mannes. Er wurde, wie Czerny sich einmal geäußert hat, »der gewöhnliche Vermittler des gehörlosen und oft streitsüchtigen Beethoven«.

Schindler war eine echte Lakaiennatur, ein an und für sich braver, ehrenhafter, treuer und nicht ungewandter Mensch, ein Werkzeug in der Hand des herrischen, rücksichtslosen Beethoven, der ihn je nach seinen Launen freundlich oder barsch und geringschätzig behandelte. Rechtes Vertrauen und herzliche Zuneigung hat er ihm eigentlich nie geschenkt; sein Benehmen gegen ihn konnte dagegen so verletzend sein, daß es fast unglaublich erscheint, wie ein Mensch es sich gefallen lassen konnte. Wenn er mit regstem Eifer unverdrossen und unter Überwindung der größten Schwierigkeiten sich für ihn abgerackert hatte, so erfuhr er manchmal statt des erwarteten Dankes Mißachtung und Abweisung. »Einen elenderen Menschen auf Gottes Welt lernte ich noch nicht kennen, ein Erzschuft, dem ich den Laufpaß gegeben,« schreibt Beethoven von ihm an Ries, und in Briefen an seine Brüder nennt er ihn einen »verachtungswürdigen Gegenstand, mit dem er unmittelbar nicht gern zu tun habe, einen elenden Schuft und niederträchtigen, verachtungswürdigen Menschen, den er möglichst vermeide«. »L . . . . . K . . L« tituliert er ihn. Und Schindler füllt die Buchstaben in den Lücken aus und verwahrt das Blatt mit der Bezeichnung »Lumpenkerl« für die Nachwelt.

Wohl redet Beethoven seinen getreuen Diener, wenn er gut gelaunt ist, in seinen Briefen mit »Bester, Optimus, optime« oder »Ganz erstaunlich Bester« an; er schließt auch wohl einen Brief: »Weisheitsvoller! Ich küsse den Saum Ihres Rockes«. Aber er findet auch andere Anreden, wie »Signor Papageno«, »Mährischer Schädel«, »Samothrakischer Lumpenkerl«, und seine Briefe an ihn sind oft mehr sarkastisch als humoristisch und witzig.

Geradezu Abscheu ergreift Beethoven manchmal vor der subalternen Kreatur. Der große Meister ist nicht der Mann, der solche niedrige Seelen an sich herankommen läßt. Freilich kann er auch freundlich gegen ihn sein und ihn zu seinem Reisebegleiter auf der nach England geplanten Reise bestimmen. Dem in kümmerlichen Verhältnissen Lebenden läßt er hin und wieder Wohltaten zukommen. Öfters lädt er ihn zum Essen ein: »Wenn Sie wollen zum Essen kommen, so kommen Sie!« Noch auf dem Sterbelager denkt er seiner: »Es braucht keiner Versicherung meines Anteils an Ihrem Unfall. Nehmen Sie doch das Essen von mir, alles von Herzen gegeben. Der Himmel mit Ihnen. Ihr aufrichtiger Freund Beethoven.«

Schindler bemüht sich auf jegliche Weise, Beethovens Vertrauen zu gewinnen und zu erhalten. Er betont seine unbedingte Ergebenheit und Freundschaft, gibt Ratschläge, mahnt, wird auch wohl gelegentlich bei Anzeichen von Halsstarrigkeit Beethovens unmutig und brummt. Den Bruder Johann und den Neffen Karl haßt und verabscheut er. Er warnt Beethoven vor zu vielen Ratgebern: er möchte, eifersüchtig auf andere, der einzige Berater sein.
In den Konversationsheften finden sich viele Stellen, die ihn in seinem Verhältnis zu Beethoven zeigen.
1820:»sperren Sie sich doch nicht bei Nacht ein, denn es kom̄t ja niemand fremdes ins Zim̄er, u. die Haushälterin muß manchmahl hinein.
Dann müssen Sie sichs gefallen laßen, daß alle Speisen ver- und zerkocht u. ungenießbar sind; nur nicht donnern! (hear! hear!)«
1823: »Ich komme in keine Kunsthandlung, u. wenn ich was zu tun habe, so weis ich mich als kluger Man̄ zu benehmen, davon werden Sie sich fernerhin stets überzeugen.«
(Es ist die Rede von einem »chirurgischen Arzt«, Buel oder Bühl): »ich hab vor einigen Monathen auf dem Kaffeehause zur Krone mit ihm einen öffentlichen Streit bekom̄en, wo er mir laut sagte, daß ich jedem ein Messer durch den Leib rennen würde, wer gegen Sie spräche, so blind sey ich für Sie eingenommen.
Wie viele beneiden mich nicht daß ich Ihrer Achtung u. Freundschaft mich freuen und rühmen kan̄, ich habe es oft und viel Mahl hören müßen!
Sie stehen so hoch in ganz Europa, daß es wohl heißen kann, Sie haben nicht den österreichschen sondern den europäischen Adel.«
(Bei der Verhandlung mit Diabelli wegen der großen Messe): »Ihr Unwille genirt mich gar nicht, ich werde thun, wie immer — Recht — u. Sie raisonniren laßen.
Wenn ich ein so *großer* Lumpenkerl wäre, so würde ich Sie recht ausschelten.
— Gott, wie sind Sie heute wieder launig — ich ertrags nicht —
aber solche Gemeinheiten! wie können Sie sich nur einen Augenblick dabei aufhalten. Es nützt doch alles nichts. Ihm ist nicht zu helfen, er steckt zu tief im Kothe — also gehen laszen.
aber u. im̄er aber u. Zweifel! —
Mein Gott, hilft denn alles Hinweisen auf so viele Facta nicht, Sie von dieser Idee abzubringen?
ich spreche nichts mehr darüber.
Sie sind wieder heute zu wunderlich u. es wären andre Sachen nothwendig zu besprechen, aber in der Stim̄ung als wir beide sind, ist es beßer, wir verschieben es.
Ihr Mißtrauen — immer die alte Geschichte. —«
Die Tätigkeit Schindlers für Beethoven war eine ausgedehnte: er mußte allerlei Bestellungen für ihn besorgen: beim Schuster und Tischler, in man-

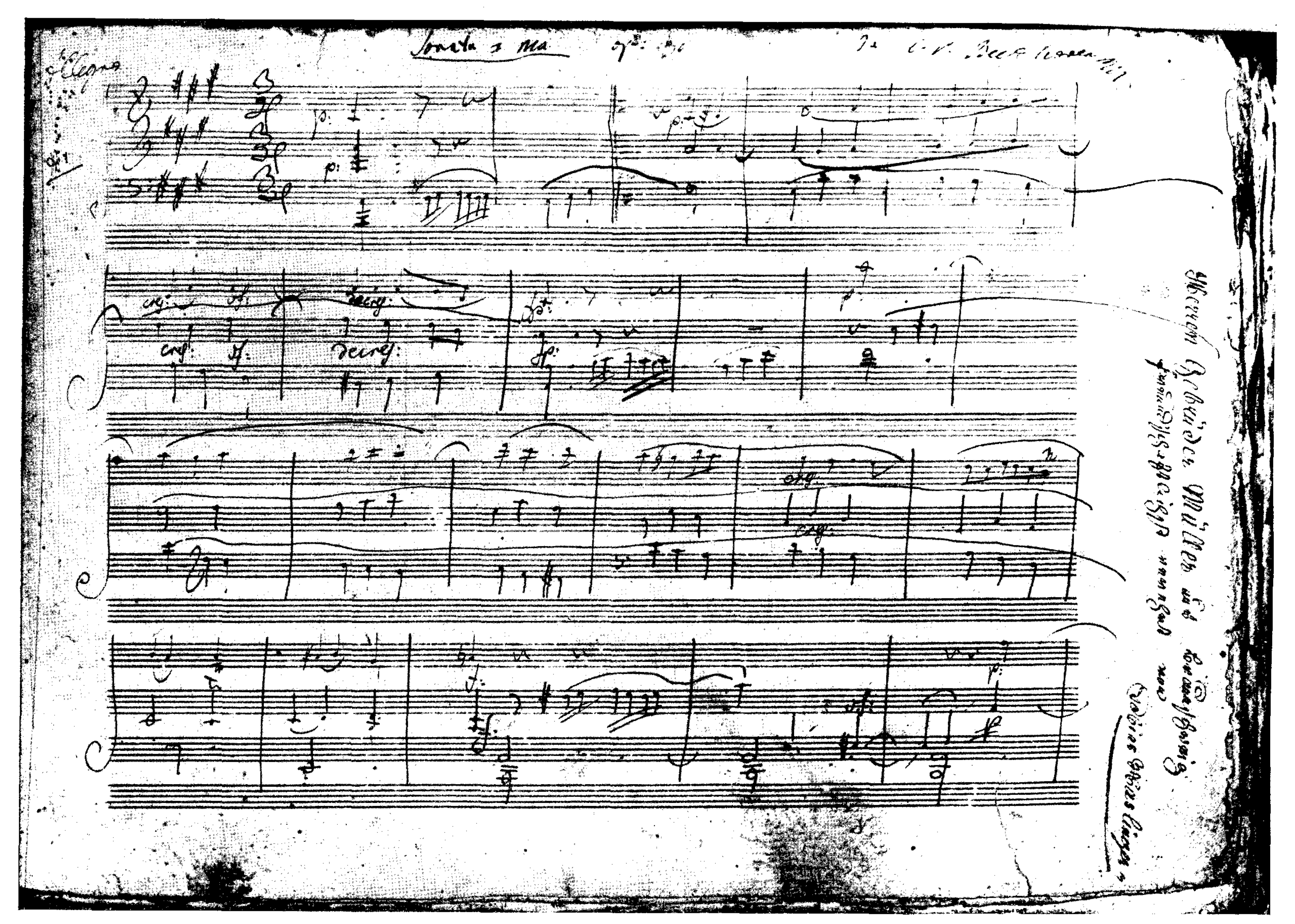
cherlei Kaufläden; er mußte zur Polizei gehen, Geldangelegenheiten erledigen, z. B. bei einem »Menschenfreunde« eine Bankaktie für Beethoven besorgen, wobei »man es gar nicht merken muß, daß man das Geld wünscht«; er mußte wegen der großen Messe — zu deren Subskription er angeregt hatte — und wegen des Verlags anderer Werke verhandeln; er mahnte zur Herausgabe sämtlicher Werke Beethovens; er berichtete über Konzerte, Proben und Theateraufführungen:
1820: »Waren Sie im Fidelio?
Die Frau von Scheidlin, Tochter des Hr. v. Hensler.
wie waren Sie mit dem Floristan zufrieden?«
1823: »also der Christus am Oelberg*) (die Aufführung fand am 23. Februar 1823 statt) ist sehr gut gegeben, u. mit dem größten Beyfall aufgenom̄en worden. Es sind doch überaus göttliche Sachen darin. Die *Fröhlich***) hat den Sopran unverbeßerlich gesungen, obwohl sehr hoch geschrieben, schien der Part für sie nicht zu hoch zu seyn. Hr. Tiedge sang den Christus auch sehr gut mit schöner Stim̄e, der einzige Petrus schien seine Courage nicht beysam̄en gehabt zu haben. Die Chöre waren vortrefflich u. stark besetzt.
Die Symph hat hübsche Sachen allein das ganze ruht auf Beethovensch Piedestall.
wenn Sie heute Ihren Christus gehört hätten würden Sie auch lachen vor reiner Freude u. Fröhlichkeit, daß es so sehr angesprochen hat. —
Ich hoffe, Sie werden es in diesem Sin̄e nicht übel deuten. —
Sie nennen ihn zu dramatisch? im ganzen? Die Arien? Christus sollte eigentlich nicht singen.«
»Bar. Lannoy (Dirigent in den Vereinskonzerten der Gesellschaft der Musikfreunde) hat keinen Begriff davon — es wäre zu wünschen, daß die Direktion bald in andre Hände käme, L. steht allein im Wege. Eitelkeit! Eitelkeit!
Die Probe gestern von der Simph. in B-dur ging gut.
2—3 noch.
mit den Hornisten muß ich nur viel noch Geduld haben.
was sollte bey dieser Metromonis. herauskom̄en. ein Concertsatz? ich habe das Tempo genau behalten — so —
zur letzten Probe kom̄en Sie ja mein theurer Meister?

*) Das Oratorium »Christus am Ölberg«, op. 85, auf einen Text des Bühnendichters Franz Xaver Huber, hat Beethoven im Sommer 1801 komponiert und 1802 beendigt. Es behandelt Christi Seelenkämpfe am Ölberg und seine Gefangennahme. Die Rezitative, Arien und Chöre sind opernhaft, nur der Schlußchor ist im großen und ganzen im Kirchenstil geschrieben. Beethoven hielt später von dem Werke nicht viel; doch hat es lange Zeit zu seinem Ruhme beigetragen.

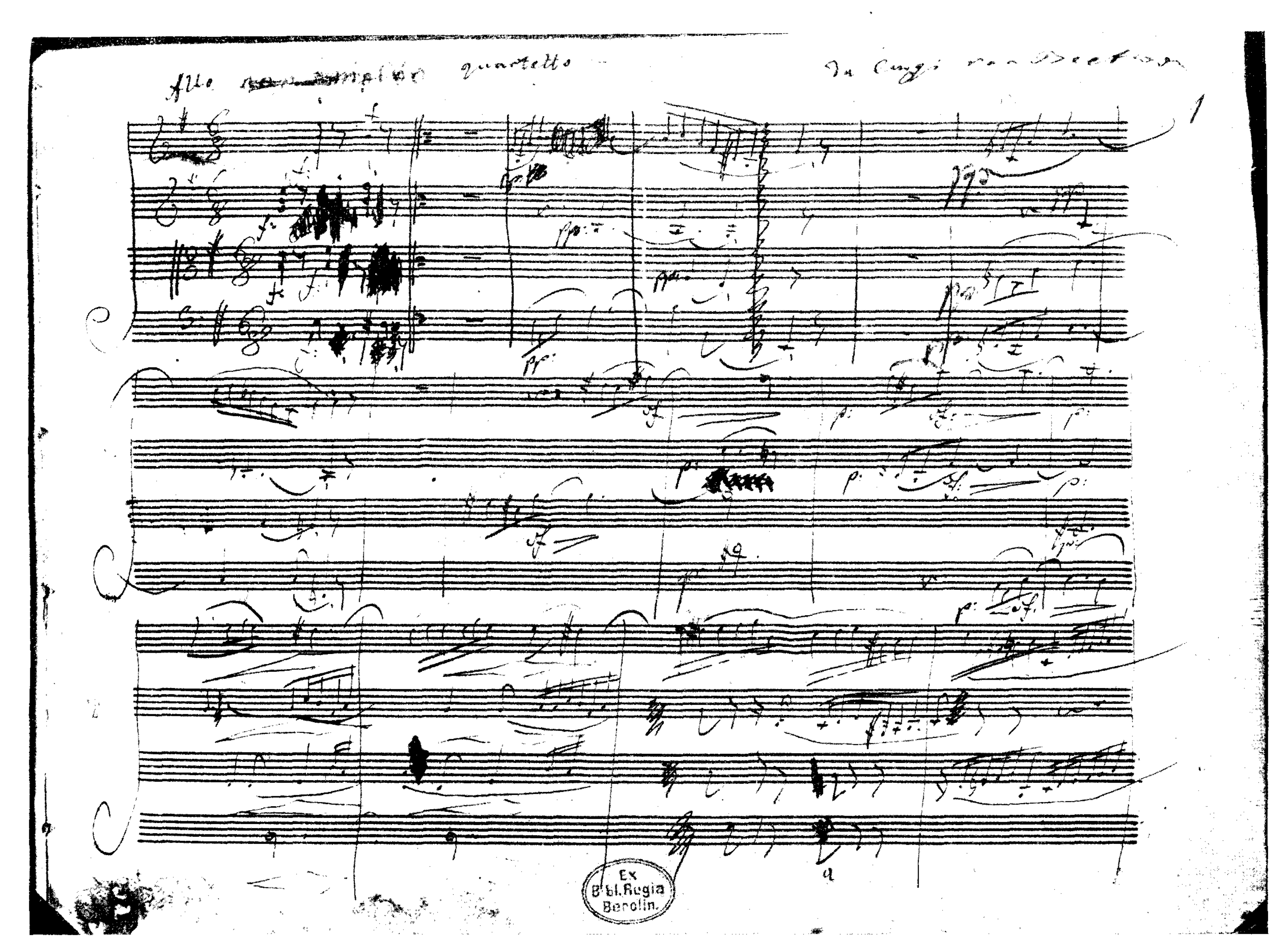
**) Josephine Fröhlich, eine von den vier anmutigen und musikalischen Schwestern, die einen lebhaften geselligen Verkehr pflegten; in ihrem Hause wurde Kunst jeglicher Art, vorzüglich aber Musik, getrieben und gefördert. Josephine, genannt Pepi (1800—1878), war eine gefeierte Konzertsängerin, auf der Bühne versagte sie freilich.

wir haben Aschenbrödel von Isouard.*) Sie sollten uns doch die Ehre erweisen u die Vorstellung besuchen. Wir leisten was möglich ist. Gestern ging es zur allgemeinen Zufriedenheit recht gut, es war gestern ein schönes Publikum da, aber nicht voll.«
1825: »ich habe Hr. Rellstab aus Berlin noch nicht gesprochen. Es fügte sich nicht weil ich zu viel beschäftigt bin.
ich kome jetzt zu Niemand außer zu Ihnen, kaum zu Graf Stockhamer. Zum Frühling hin wird es mit den vielen Proben etwas abnehmen.
Gläser tut auch viel, allein wo alle Genres auf die Bühne kommen, da haben zwey Männer alle Hände vollauf.
Ich war dort. Die Eroica wurde im eigentlichen Sinn hingerichtet — schändlich.«
Schindler gab Ratschläge für des Neffen Erziehung, wobei er über Karls Kenntnisse und mit großer Härte über Wiener Lehrer und Privatinstitute urteilte, deren Vorsteher alle Spekulanten wären; er schlug den Besuch englischer Seebäder zur Heilung des Beethovenschen Gehörleidens vor; er klagte über die Nachlässigkeit des Bruders Johann in dessen Nachlaßangelegenheiten, im Falle seines Todes. In den Konversationsheften von 1827 lesen wir: »ich sagte ihm (dem Bruder Johann), in seinen Verhältnissen kann es gar nicht anders komen, als das der Fall sich ereignen kann, daß all sein zusammengescharrtes Vermögen in ganz unverdiente Hände kome, er sagte, er werde schon sorgen dafür. In diesem ähnlichen Falle befinde ich mich eben itzt samt meinen Aeltern u. Geschwistern. Uns starb hier ein Onkel ohne Testament, die Wittwe, die noch dazu erst 15 Monathe mit ihm verheirathet war, macht uns den größten Theil streitig, besonders was mobil ist, bis auf das Haus in der Vorstadt Schottenfeld. Sie sagte, u. jetzt erbiethet sie sich auch zum Eide daß er ihr Obligat. Pretiosen u. alle Zimmereinrichtung geschenkt habe. Da sie keine Schenkungsurkunde produciren kann, so ist sie so schlecht, u. legte den Eid ab, und wir verlieren dadurch wenigstens 12 000 f. C. M. Das ist nur ein Beyspiel; aber so handl. heut zu Tage schlechte Menschen.
bey uns ist es gerade so der Fall.
es ist das klügste, was Sie thun könnten, u. diesz nicht zu spät, denn wie der Fall bey uns war, so kann er sich überall ereignen. mein Vetter war ein stets gesunder Mann in beszten Jahren, auf einmahl trifft ihn der Schlag, u. die Wittwe macht sich diesz zu nutz. So kann einst bey Ihnen mit Hr. Bruder auch der Fall seyn — daher bey Zeiten!«
Man muß Schindlers Tätigkeit bei den Vorbereitungen zur großen Akademie im Mai 1824 betrachten, wenn man sehen will, wie er sich im Dienste Beethovens aufopferte. Er war es, der den Meister auf die Notwendigkeit eines

*) Niccolo Isouard (1775—1818), Kapellmeister des Malteserordens, schrieb eine Reihe von erfolgreichen Opern, darunter »Cendrillon« (Aschenbrödel). Sein Konkurrent in Paris war Boieldieu.



Beethovens Sonate für Klavier und Violine in A-dur, op. 30 Nr. 1
Seite 1 des ersten Satzes



Beethovens Streichquartett in e-moll, op. 59 Nr. 2
Seite 1 des ersten Satzes



Beethovens Achte Sinfonie in F-dur, op. 93
Seite 3 des zweiten Satzes



Beethovens Sonate für Klavier und Violoncell in C-dur, op. 102 Nr. 1
Seite 1 des ersten Satzes

Konzerts besonders aufmerksam machte. Schon 1823 schrieb er ins Konversationsheft: »ich habe von sehr sichern Personen gehört, daß die Direction schon längst deszhalb an Sie geschrieben hätte, allein es haben sich Kerls gefunden, die mit Gewißheit behaupten wollten es sei von Ihnen gar nichts mehr zu erwarten, indem Sie nichts mehr Großes schrieben etc.
Geben Sie keine Academie?
in der August.-Kirche traf ich heute den Hofrath Kiesewetter u. Dr. Sonnleithner, die mir auf das, was letzterer von Schupanzigh über die Accad. gehört, geradezu den Auftrag gaben, Ihnen zu melden, daß wie Sie im̄er das Ganze angeordnet wissen wollen, es durch Sie u. der Mitwirkung des Vereins u. aller ausübenden Künstler geschehen wird, nur bittet Kies., der itzt der alleinige Director des Vereins ist, Sie möchten die Gefälligkeit haben, dem Verein Ihre allerhöchste Willensmeinung mitzutheilen.
Hiermit erledige ich mich dieses angenehmen Auftrags.
übrigens glauben Sie ja nicht, daß Kiesewetter oder ein andrer nur ein Wort deszhalb gesprochen hat. —«
Später schreibt er: »Ich habe mit dem innigsten Vergnügen gehört, daß die Akademie schon resolvirt ist. Ich freue mich ganz außerordentlich Ihres Entschlusses. So mußte es kommen.«
Er tröstet Beethoven, als Zeitungsgewäsch ihm die Freude verderben will, und dieser schreibt: »Da aber diese eine solche wendung genom̄en, kann ich mich nicht mehr darüber freuen. — Diese Abscheulichkeit, mir so etwas anzudichten, verleidet mir diese ganze Geschichte, u ich bin kaum im stande mich gegen personen von so hohem range als Geiste nur kaum ein paar Worte zu richten. Kein Recensent kann sich eines schreibens von mir rühmen, nie habe —«
Man hatte nämlich das Gerede gemacht, Beethoven habe einen Abdruck der an ihn gerichteten Adresse (vgl. Nr. 44 der Schindler-Mappe!), in der er aufgefordert wurde, wieder einmal mit Werken seiner Komposition vor die Wiener zu treten, selbst veranlaßt. Schindler also tröstet ihn: »es ist nicht so, wie Sie fürchten; Ihrer Ehre ist dabey nichts vergeben; diesz möge Ihnen genug seyn. niemand wird sagen, Sie haben direkten Antheil daran.«
Schindler übernimmt die weiteren Verhandlungen mit Duport, dem Pächter des Kärntnertortheaters, nachdem der Bruder Johann die Sache verdorben hatte. Er muß die Zusammenkunft Beethovens mit dem »kleinen Napoleon« vermitteln, die ohne Erfolg abläuft. Damals schrieb Beethoven an Schindler: »Ich bin nach sechswöchentlichem Hin- und Herreden schon gekocht, gesotten und gebraten. Was soll endlich werden aus dem vielbesprochenen Konzert, wenn die Preise nicht erhöht werden? Was soll mir bleiben nach so vielen Unkosten, da schon die Kopiatur so viel kostet? —«
Schindler versucht mit dem Grafen Lichnowsky und Schuppanzigh eine Intrige, die bei dem mißtrauischen Beethoven fehlschlägt. Er schließt endlich mit Duport ab.

Auch an den Vorbereitungen für die Proben wirkt Schindler mit und freut sich, »daß mehrere von den Bläsern im Kärntnertortheater erklärten, daß sie für die Probe morgen nichts nehmen. Sie sagten ausdrücklich, für Beethoven alles«.
Er sorgt für die Gewinnung und Einübung der beiden Solistinnen, Karoline Unger und Henriette Sontag.
Er erwirkt für den Bassisten Preisinger eine Änderung einer Stelle im Solo: »O Freunde, nicht diese Töne«.
Er fragt wegen der Kontrabaßstelle an und sorgt für die Noten, die auf sich warten lassen.
Er übernimmt mit Beethoven persönlich die Einladungen bei Hofe. Im Wagen mit dem Meister sitzend, schreibt er auf: »u. bei Hofe? — dort wechseln wir die Rollen. Sie mein folgsamer Pylades u. ich — Sie sollen sehen, wie ich den Orest spielen werde. Ich habe ja schon längst mit allen Erzherzogen Brüderschaft getrunken.
ich zu jung? — das thut nichts, werde mich älter stellen als ich bin. Nur schön gefolgt u. nicht gebrummt. Der allerhöchste Hof kennt uns ja beide: Sie der große Beeth. und ich der große was denn? — Ihr Söhnlein?«
Schindler holt Beethoven ab und bringt ihn zum Konzertlokal. — Er ist entrüstet über den kärglichen materiellen Erfolg der Akademie: »Diese Akademie würde Ihnen in Paris und London gewiß 12 bis 15 Tausend Gulden eingebracht haben. Hier mögen es so viele hundert sein. Sie müsten doch seit gestern nur zu deutlich einsehen, daß Sie Ihren Vortheil mit Füßen treten, wenn Sie noch länger hier in diesen Mauern bleiben. Kurz, ich habe keine Worte, wie ich Ihr Unrecht gegen sich selbst fühle, auszudrücken ...«
Und was ist Schindlers Lohn für alle seine Arbeit und Teilnahme?
Nach dem Konzert findet ein Diner im Prater statt, zu dem Beethoven schon vorher eingeladen hat. Schindler erzählt: »Mit einer von düstern Wolken umhangenen Stirn erschien er in Begleitung seines Neffen unter uns, benahm sich kalt, bissig und krittlich in allen seinen Worten. Kaum hatten wir an der Tafel platzgenommen, als er auch schon das Gespräch auf den pekuniären Erfolg der Aufführung im Theater lenkte, ohne Umschweife herausfahrend, daß er hierbei vom Administrator Duport in Gemeinschaft mit mir betrogen worden sei. Umlauf und Schuppanzigh bemühten sich, ihm die Unmöglichkeit eines Betrugs damit zu beweisen, daß jedes Goldstück durch die Hände der beiden Theaterkassierer gegangen, die Rapporte genau übereinstimmten, überdies auch sein Neffe zufolge Auftrags des Bruders Apothekers dem Kassierer gegen alle Sitte als Kontrolleur zur Seite bleiben mußte. Beethoven verblieb jedoch bei seiner Beschuldigung mit dem Zusatze, er sei von dem stattgefundenen Betrug von zuverlässiger Seite benachrichtigt. Nun war es Zeit, für diese Kränkung sich Genugtuung zu geben. Eiligst entfernte ich mich mit Umlauf; Schuppanzigh aber, nachdem er auch einige Salven auf seine um-

fangreiche Person ausgehalten, folgte bald nach. Im Gasthause zum goldenen Lamm in der Leopoldstadt fanden wir uns zu ungestörter Fortsetzung des unterbrochenen Mahles zusammen. Der furiose Meister aber konnte seinen Zorn an den Kellnern und Bäumen austoben, zur Strafe auch das opulente Mahl mit dem Neffen allein verzehren«.

Im Konversationsheft finden wir ein Bruchstück aus der Unterhaltung bei jenem Diner:

Schindler: »Erinnern Sie sich an die Geschichte mit Klement, daß Sie nicht abgehen wollten von Ihrem Vorsatze, war *ich* auch die Ursache davon? kurz, war ich nicht allein die Ursache, daß diese großen Werke zur Aufführung komen? Diesz muß mir jeder, der es mit Ihnen gut meint, nachreden. Adieu! Adieu! Also Gott befohlen.«

Schuppanzigh: »Der arme Schindler kann nichts dafür, er ist wirklich unschuldig.«

Darauf schrieb Beethoven an Schindler einen Entschuldigungsbrief:

»Ich beschuldige Sie nichts Schlechtes bei der Akademie, aber Unklugheit und eigenmächtiges Handeln hat manches verdorben; überhaupt habe ich eine gewisse Furcht vor Ihnen, daß mir einmal ein großes Unglück durch Sie bevorsteht. — Verstopfte Schleusen öffnen sich öfter plötzlich, und den Tag im Prater glaubte ich mich in manchen Stücken empfindlich angegriffen von Ihnen. Überhaupt würde ich eher Ihre Dienste, die Sie mir erweisen, gern öfter mit einem kleinen Geschenke zu vergüten suchen, als mit dem Tische. Denn ich gestehe es, es stört mich zu sehr in so vielem. Sehn Sie kein heiteres Gesicht, so heißt es ›heut war wieder übles Wetter‹. Denn bei Ihrer Gewöhnlichkeit, wie wäre es Ihnen möglich, das Ungewöhnliche nicht zu verkennen?!! Kurzum, ich liebe meine Freiheit zu sehr, es wird nicht fehlen, Sie manchmal einzuladen. Für beständig ist es aber unmöglich, da meine ganze Ordnung hierdurch gestört wird . . . Umsonst hätte ich nimmermehr diese mir erwiesenen Gefälligkeiten angenommen und werde es auch nicht. Was Freundschaft betrifft, so ist dies eine schwierige Aufgabe mit Ihnen; mein Wohl möchte ich Ihnen auf keinen Fall anvertrauen, da es Ihnen an Überlegung fehlt und Sie eigenmächtig handeln und ich Sie selbst früher schon auf eine nachteilige Weise für Sie kennen lernte, sowie andre auch; — ich gestehe es, die Reinigkeit meines Charakters läßt es nicht zu, bloß Ihre Gefälligkeiten für mich durch Freundschaft zu vergelten, ob ich schon bereit bin, Ihnen gern zu dienen, was Ihr Wohl betrifft.«

Das ist sicherlich ein ungewöhnlicher Entschuldigungsbrief, voller Demütigungen, allerdings ohne Haß und Bitterkeit, was ja Beethoven fremd war. Man schwankt zwischen Rührung und Verachtung, wenn man bei Schindler liest, wie er diesen Brief zu entschuldigen sucht, indem er bemerkt, daß Beethoven oft in solcher Weise seine besten Freunde gekränkt und beleidigt habe, fast immer infolge der Einflüsterungen »elender Menschen«, denen der

mißtrauische Meister allzu gern geglaubt habe. Übrigens habe er immer gesucht, in rührender Weise sein Unrecht wieder gutzumachen, wenn er es eingesehen habe. Wiederholt beschwert sich Schindler bei Beethoven darüber, daß er zuviel auf anderer Menschen Verdächtigungen und Umtriebe höre: »Meister, Sie sind zu beklagen, von jedem armen Sünder lassen Sie sich beschwatzen — Haben Sie denn wirklich so wenig Menschenkenntnis? Wie oft haben Sie selbst gesagt, daß Sie einsehen, daß Ihr Bruder Sie stets zu hintergehen sucht u. Ihr Neffe Sie belügt u. doch glauben Sie ihnen immer wieder. Sehen Sie denn nicht, wie Karl jeden zu verleumden sucht bei Ihnen, der ihm gefährlich scheint? auch wir werden deshalb noch getrennt werden, denn ich setze mich dem Argwohn Ihrer Seite nicht mehr aus.
warum? weil es nur zu deutlich ist, daß wir durch diese unvernünftigen Räthe nur aus einem Dilemma ins andre kommen.
mein guter lieber Beeth. Sie sind zu bedauern, daß Sie Ihren wohl erprobten Freunden nicht Glauben beymessen wollen, u. sich von Partheyen umgarnen lassen. Darum ist es kein Wunder, daß Sie unwillig werden müssen, wen̄ Sie so entgegengesetzte Meinung hören. Allein hören Sie die Wahrheit u. Sie werden sehen, mit was für Leuten Sie zu tun haben.
Deshalb reiszen Sie sich nicht den Kopf ab, diese Menschen entgehen ihrer gerechten Rache nicht. Daher sucht man andre, wenn diese nicht singen dürfen, davon sind noch Gott Lob da.
schelten Sie in Dur, es klingt besser. ich kann auch brummen und schauern wie 10 tausend Teufel, Teremtete!
elende Kerls! nichts als schwätzen und nicht handeln!
wenn Sie ihre Klagen anhören u. gar glauben, dann bleibe ich fern, u. übertragen Sie dies Geschäft einem andern.
Das sind Inconsequenzen, mit denen kommen wir nicht vorwärts. wenn Sie jeden fragen u. anhören, das muß Sie confus machen! Adieu! Adieu!«
Das schrieb Schindler kurz vor der Akademie. Nachher ist er beleidigt und muckt auf: »Wie können Sie nur so etwas von mir fordern, da ich Sie doch erst betrogen habe, nicht wahr?
Sie haben jetzt ein ganzes Schock Rathgeber, es soll nur *einer* etwas für Sie *thun*. Ich befasze mich mit nichts mehr.
Solche Scenen rufen Sie hervor! ich wäre nicht mehr zu Ihnen gekom̄en, denn es ist Ihnen nicht zu rathen und nicht zu helfen. weil wir jetzt allein sind, muß ich Ihnen das sagen. Wenn es nur einmahl etwas nützte.
fangen Sie an Schmeichlern Gehör zu geben dann bleibe ich fern. Jeder Esel wird gefragt in der einfältigsten Sache.
Ihr Bruder ist einer der miserabelsten Menschen auf dem Wiener Straßenpflaster etc. dixi et salvavi animam meam. A. Schindler.
Ich möchte mich nicht gerne in diese böse Geschichten mischen, u. wenn möglich, so lassen Sie mich bei Seite. Solch gemeines Volk! Da kann wieder

der Bruder oder Karl sagen: ›Der Schindler mischt sich in alles unaufgefordert‹, wie letzthin. wenn Sie es ausdrücklich verlangen, dann übernehme ichs, sonst nicht.
O der Bruder! — ich bin gar nicht eifersüchtig deshalb, wie die Herren glauben, u. Sie auch, aber ich bleibe bei meinen Ansichten, u. Sie haben und lieben alle Tage andre. Voilà l'affaire.«
Von 1819 bis Anfang 1825 ist Schindler fast täglich um Beethoven, meist sein Tischgast, allen Launen des Meisters sich fügend und mit Frau Streicher derjenige, der am treusten und aufopferungsvollsten für ihn sorgt. Er selbst erklärt: »Ich ging bei Beethoven aus und ein, als er op. 110 und 111 geschrieben, das war 1820 und 21. Von op. 109 habe ich nichts gehört und gesehen als die fertige Komposition.«
1820 schreibt er ins Konversationsheft: »Bei Ihnen trinke ich Wein. Bier nur mit den Zöllnern und Sündern.
Wollen Sie Schellings Vorlesungen über das academische Studium nicht einmal ansehen? Ich besitze sie. —
Die Grundsätze bleiben, nur ist man in der That tiefer eingedrungen. Auch Schleiermachers Monologe werde ich Ihnen schicken.«
Schindlers Fürsorge und Verehrung für den großen Meister zeigen sich in den folgenden Eintragungen:
1825: »Lieber Meister! bedenkt eine spätere Zeit. Wo soll das hin? Die Nächte hindurch arbeiten? es ist ja sonst nie geschehen. —
Wenn ich Ihnen mit meiner geringen Wenigkeit auf welche Art immer diene, so wissen Sie ja, ist gewiß keiner auf dieser Welt, der so ganz für Sie lebt, als ich, diesz schwöre ich bey Gott.«
1827: »Ja mein edler Meister, das verspreche ich Ihnen bei Gott! ich werde nicht so seyn wie Ries. Was Sie mir gelehrt, soll durch nichts in der Welt verdrängt werden, u. mein höchster Zweck wird es seyn, es auf Andre überzutragen, in dieser Absicht belehrten Sie mich ja. —
Da könnten doch die Leute beynahe mit Recht muthmaßen, der bestiehlt den Beeth. u. verkauft ihn obendrein um 70 Silberlinge. wie können Sie wieder denken u. mir zumuthen, ich solle ein Geschenk von Ihnen so gering schätzen u. es verkaufen!
(am Rand): Beethoven schenkte mir an diesem Tage die Partitur der 9. Symphonie und die vom E-moll-Quartett.
Der Brief an Moscheles ist kurz, und so, daß Sie nichts gegen ihn vergeben. Ich habe Rücksicht genommen, da es zu vermuthen ist, daß beyde Briefe zur Beglaubigung in mehrere Hände kommen werden.
Jetzt bitte ich um das Signatum. —«

(Schluß folgt)

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Während über den an den Verleger S. A. Steiner gerichteten *Brief Beethovens*, der als Sonderbeilage, erstmalig und in Originalgröße veröffentlicht, diesem Heft beigegeben ist, wie über die im Text auftretenden *Handschrift-Proben* Beethovens und die auf zwei Tafeln vereinigten *Nachbildungen des großen und kleinen Alphabeths* mit den verschiedenen Varianten alles Erforderliche dem Aufsatz von Max Unger zu entnehmen ist, geben wir für die übrigen *sechs Faksimile-Beilagen* Prof. Wilhelm Altmann das Wort, dessen oft bewährter Bereitwilligkeit wir die Nachbildungen der unseres Wissens noch nicht durch eine Wiedergabe veranschaulichten Original-Handschriften des Großmeisters, die dem Schatz der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin angehören, zu verdanken haben:

Die Sonate für Klavier und Violine op. 30 Nr. 1 in A-dur, deren erste Seite das Faksimile zeigt, stammt aus dem Jahre 1802. Ursprünglich hatte Beethoven für sie als Finale das feurige Presto komponiert, das er später der sogenannten Kreutzer-Sonate op. 47 zuteilte, während er für op. 30 Nr. 1 den abschließenden Variationensatz nachträglich schrieb.

Während dieses Blatt gar keine Änderungen aufweist, hat Beethoven auf der ersten Seite des Streichquartetts in e-moll op. 59 Nr. 2 mancherlei, so gleich im ersten Takt, korrigiert. Dieses Quartett hat er ebenso wie die beiden anderen desselben Opus im Jahre 1806 für den Grafen Rasumowskij, den damaligen russischen Gesandten in Wien, geschrieben, der, wie es üblich war, als Auftraggeber diese Quartette ein Jahr lang für sich behalten durfte, so daß sie erst 1808 im Druck erschienen sind.

Daß Beethoven, der bekanntlich unsagbar viel Zeit auf die Vorarbeiten (vgl. seine Skizzenbücher) verwendete, auch bei der endlichen Niederschrift noch viel verworfen hat, beweist die dritte Seite des Allegretto scherzando, des berühmten zweiten Satzes der 1814 niedergeschriebenen Achten Sinfonie in F-dur op. 93.

Die erste Seite der C-dur-Sonate für Klavier und Violoncell op. 102 Nr. 1 ist insofern besonders interessant, als Beethoven auf ihr die Zeit der Niederschrift angegeben hat. Man beachte auch die vorgenommenen Änderungen.

Höchst originell, auch eine Probe von Beethovens Humor bietend, ist das Titelblatt, das er zu der von einem Kopisten sauber hergestellten, von ihm selbst sehr sorgfältig durchgesehenen und als Druckvorlage benutzten Partitur seines Streichquintetts op. 104 geschrieben hat. Dieses Quintett ist eine Umarbeitung des Klaviertrios op. 1 Nr. 3. Da dieses Titelblatt nicht ganz leicht zu lesen ist, sei der Wortlaut hier mitgeteilt: »Bearbeitetes Terzett zu einem 3-« (ursprünglich stand 4 da) »stimmigen Quintett vom H[errn] Gutwillen und aus dem Schein von 5 Stimmen zu wirklichen 5 Stimmen ans Tagslicht gebracht, wie auch aus größter Miserabilität zu einigem Ansehn erhoben von H[errn] Wohlwollen. 1817 am 14. August. NB. Die ursprüngliche 3stimmige Quintett-Partitur ist den Untergöttern als ein feierliches Brandopfer dargebracht worden.«

Endlich sei als letzte Probe der Notenhandschrift der Anfang des Schlußsatzes zu dem letzten aus dem Jahre 1826 stammenden Streichquartett op. 135 in F-dur mitgeteilt. Es ist aus einem Kanon »Der schwer gefaßte Entschluß« (»Es muß sein«) entstanden, über dessen Entstehung bekanntlich verschiedene Anekdoten verbreitet sind.

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

INLAND

ACHT-UHR-ABENDBLATT (29. Dezember 1924, Berlin). — »Der Kampf um die neue Musik« von *Siegmund Pisling.*

ALLGEMEINE ZEITUNG Nr. 519 (21. Dezember 1924, München). — »Die Tagebücher P. J. Tschaikowskijs« von *Oskar v. Riesemann.* Der Autor führt aus den Tagebüchern einiges aus dem Jahre 1886 an, was Tschaikowskijs innerliche Stellung zu Tolstoij beleuchtet.

BERLINER BÖRSEN-COURIER (10. Januar 1925). — »Zur Krisis der neuen Musik« von *Frank Warschauer.*

DIE ZEIT (19. Dezember 1924). — »Schulkonzerte, ein Mittel zur Volkserziehung« von *Edwin Wilke.*

FRANKFURTER ZEITUNG Nr. 959 (24. Dezember 1924). — »Peter Cornelius« von *Kathi Meyer.*

GERMANIA Nr. 567 (25. Dezember 1924). — »Peter Cornelius« von *Edmund Kühn.* — (11. Januar 1925). — »Spontini«, ein Erinnerungsblatt von *Kurt Siemers.*

HAMBURGER FREMDENBLATT (31. Dezember 1924). — »Die Macht der Persönlichkeit in der Musik« von *Heinrich Chevalley.*

KARLSRUHER TAGEBLATT, *Beilage »Die Musik«* (11. Janur 1925). — »Über die Zukunft der Karlsruher Oper« von *Anton Rudolph.* — »Moderne Opernausstattung« von *Emil Orlik.* »Neuer Klassizismus« von *Egon Wellesz.*

KÖLNISCHE ZEITUNG Nr. 15 und 20 (7. und 9. Januar 1925). — »Johannes Brahms und die Frauen« von *E. Prilipp.*

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (25. Dezember 1924). — »Peter Cornelius« von *Paul Wittko.*

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN Nr. 8 (9. Januar 1925). — »Bruckners Apostel« zum Tode Ferdinand Löwes von *Paul Ehlers.*

NEUE TÄGLICHE RUNDSCHAU (23. Dezember 1924, Berlin). — »Ein Weihnachtskind« zum 100. Geburtstag von Peter Cornelius von *Richard Sternfeld.* — »Die Wiedererstehung Bayreuths« von *Richard Sternfeld.* Nach prinzipieller Stellungnahme zur großen Schöpfung Wagners kommt der Autor auf die praktischen Fragen des Festspielbetriebes in Bayreuth. Er spricht vom überraschend günstigen Ergebnis der heurigen Festspiele und wirft die Frage auf, ob ein Preis von 35 Mk. nicht zu hoch gegriffen wäre. »Denn es hat sich gezeigt, daß es wahrlich nicht die Reichen sind, die nach Bayreuth kommen, sondern das gute deutsche Bürgertum, dem jetzt die Geldmittel knapp sind. Andererseits haben sich viele durch ungerechtfertigte, verleumderische Gerüchte täuschen lassen, die von feindlicher Seite aufgebracht waren, um den Erfolg zu schädigen. Sollten von irgendeiner Seite Versuche gemacht worden sein, die Festspiele in einseitige Bahnen zu leiten, wohl gar in politische Fesseln zu schlagen, und damit Freunde der Wagnerschen Kunst von Bayreuth abzuschrecken, so bürgt der Name Siegfried Wagner und seine nachdrücklich ausgesprochene Gesinnung dafür, daß solche schädlichen und gefährlichen Bestrebungen dort nicht Platz greifen . . . Das Bayreuther Festspiel ist national im schönsten Sinne, nicht inter-, aber auch nicht übernational; seine Wirkungen sind, wie bei allen großen deutschen Werken, kosmopolitisch: sie strahlen über die ganze Kulturwelt hinaus, wie der Genius des geweihten Ortes, Richard Wagner.«

OSTSEE-ZEITUNG (13. Januar 1925, Stettin). — »Der Expressionismus Arnold Schönbergs« von *Rudolf Gail.*

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG Heft 51/52; 52. Jahrgang Heft 1—4 (Januar 1925, Berlin). — »Kritik als kulturphilosophisches Problem« von *Martin Friedland.* — »Der Dirigent als Erzieher und Gefahr« von *Fritz Brust.* — »Über Klavierspiel« von *Paul Schramm.* — »Hintergründe« von *Georg Gräner.* — »Ein Wort für Puccini« von *Robert Hernried.* — »Abbau und Aufbau der Stimmtechnik« von *Rudolf Schwartz.* — »Der alte Spontini« von *Otto Besch.*

DEUTSCHE KUNSTSCHAU Heft 23/24 (Weihnachten 1924, Frankfurt a. M.). — »Hamburg als Musikstadt« von *Rudolf Philipp.* — »Die Führer des musikalischen Hamburg« von *August Schmidt.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG Nr. 394 (5. Januar 1925, Berlin). — »Kann man ein Volkslied machen?« von *Wilhelm de Witt.*

DER SCHOENHOF Heft 9 (Dezember 1924, Görlitz). — »Zur Wesensbestimmung der Musik« von *Karl Schultze-Jahde.*

DIE MUSIKANTENGILDE III. Jahrgang, Heft 1 (Januar 1925, Berlin). — »Musik« von *Karl Heuser.* — »Die Polyphonie der Niederländer« von *Hermann Reichenbach.* — »Die Melodie bei Purcell« von *Ekkehart Pfannenstiel.* — »Der Dreiklang« von *Fritz Jöde.*

DIE MUSIKWELT V. Jahrgang, Heft 1 (Januar 1925, Hamburg). — »Paul Hindemith« von *Heinrich Strobel.* — »Giacomo Puccini« von *Heinrich Chevalley.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE Heft 18—20 (Dezember, Januar 1924/25, Dortmund). — »Peter Cornelius« von *E. Dahlke.* — »Der preußische Musikerlaß vom 14. April 1924« besprochen von *Heinrich Werlé.* — »Über das Eitzsche Tonwortsystem« von *Otto Ursprung.*

MELOS Heft 6 (Januar 1925, Berlin). — »Hören und Vernehmen« von *Helmut Pleßner.* — »Die Einheit der Sinne« von *Erich M. v. Hornbostel.* — »Vom Sinn der Stilvergleichung« von *Curt Sachs.* — »Mischformen« von *Hans Mersmann.* — »Musik im Wortdrama« von *Heinz Tiessen.* — »Die Reform des Bühnentanzes« von *Alfred Rosenzweig.* — »Musik und Architektur« von *Hans Riehl.* — »Vom neuen Drama im Geiste der Musik« von *Max Freyhan.* — »Musikalische Kräfte in zeitgenössischer Malerei« von *Willy Kurth.*

MONATSHEFTE FÜR KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK VII. Jahrgang, Heft 1 (Januar 1925, Kronach). — »Stille Nacht, heilige Nacht«. Eine Untersuchung über das Weihnachtslied und seine Entstehungsgeschichte. — »Einiges über die Leitung von Männerchören« von *Rudolf Werner.* — »Über unser Chorwesen« von *A. A. Knüppel.*

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH VII. Jahrgang, Heft 1 (Januar 1925, Wien). — *Arnold Schönberg* gibt ausführliche Anregungen zur Umgestaltung der gesamten Notenschrift. Diese »neue Zwölfton-Schrift« hat den Vorteil, daß die Versetzungszeichen nunmehr unnötig werden und für jeden einzelnen Ton ein eigenes Zeichen vorhanden ist. Und zwar sind die zwölf Töne nicht mehr auf einem fünflinigen Rastral, sondern auf einem solchen von nur drei Linien aufzuzeichnen. Schönberg erläßt gleichzeitig einen Aufruf, in dem er alle modernen Komponisten auffordert, einem Bund beizutreten, der es sich zur Aufgabe macht, diese neue Notenschrift zu propagieren. Natürlich müssen logischerweise auch die Töne nun andere Namen bekommen. Schönberg stellt den Komponisten dazu folgendes in Aussicht: »Sie sollen die Namen von zwölf der hervorragendsten lebenden Musikern moderner Richtung erhalten. Zu diesem Zweck werde ich eine Anzahl der bekanntesten Komponisten und Instrumentalisten zum Eintritt in den Bund einladen. Die ersten zwölf geben in der Reihenfolge, in der ich ihre Zusage erhalte, durch eine geeignete Silbe ihres Vor- oder Zunamens je einem Ton der Skala den Namen.« — »Die neue Oper« von *Paul Bekker.* Aus den tiefgründigen ästhetischen Abhandlungen des Autors über das Thema seien einige Sätze der zusammenfassenden Schlußfolgerung angeführt: »Darin also wäre die Grundeigenschaft dessen zu sehen, was vielleicht als ›neue Oper‹ bezeichnet werden dürfte: daß hier die gesamte Scheinästhetik der bisherigen Oper, d. h. die gesamte auf den Fundamentbegriffen des Dramas oder der musikalischen Form erbaute Ästhetik dieser Gattung endgültig als Täuschung erkannt und dafür die wirkliche Wesensästhetik, d. h. die Ästhetik der gestaltwerdenden Stimme bewußt eingesetzt werde. Es ist dies kein Umsturz des künstlerischen Organismus, sondern zunächst nur ein Umsturz der Erklärungen, der weiter wirkend allerdings die Einstellung und Anschauungsbildung des Betrachters wie des Künstlers erfaßt. Es kann daher das Wesen der neuen Oper niemals irgendeiner besonderen musikalischen Stilrichtung zugewiesen werden. Vielmehr werden gerade in der Oper alle Richtungen stets gleiche Betätigungsmöglichkeiten finden. Wenn ihr Objekt die menschliche Stimme als lebendige Erscheinung ist, so müssen hier Gestaltungsmöglichkeiten in der gleichen Unabsehbarkeit der Abstufungen gegeben sein, wie Leben und Kunst selbst sie bietet und jede wird das gleiche Daseinsrecht behaupten dürfen.« — »Giacomo Puccini« von *Alfredo Casella.* — »Felix Petyrek« von *Ernst Gaßmann.*

DER ABBRUCH (Fasching 1925, Wien). — Schon das Titelbild verrät den reichen Inhalt des Heftes, der alle Zweige modernen Musikschaffens und moderner Musikschriftstellerei umfaßt. Ja, wer auch immer über das Wesen neuer Musik sich unterrichten will, wer einen Einblick hinter die Kulissen des neuen Musikbetriebs gewinnen möchte, wird zu diesem Heft greifen. Im Inseratenteil findet er wichtige Winke für seine notwendigen

neuesten Anschaffungen bei den Firmen Specht, Stefan, Klenau, Grab & Strauß u. a. m. Schließlich enthält der Abbruch ein *Preisausschreiben*, das alle Nachdenkenden zur Lösung anreizen wird. Die ausgesetzten Preise sind verlockend genug.

MUSIKBOTE I. Jahrgang, Heft 2 (Januar 1925, Wien). — »Neue Klaviermusik« von *Hugo Kauder*. — »Meine Erinnerungen an Brahms« von *Robert Gund*. — »Giacomo Puccini« von *Otto Siegl*.

MUSIKPÄDAGOGISCHE ZEITSCHRIFT Heft 5—7 (Oktober—Dezember 1924, Wien). — »Zur Hochschulerhebung unserer Musikakademie« von *Julius Bistron*, *Ernst Lothar* und *Franz Adamus*. — »Zur Geschichte des Klavierauszuges« von *Emil Petschnig*. — »Tanz und Raum« von *L. W. Rochowanski*. — »Opernbücher« von *Karl Hans Strobl*. — »Rhythmuslehre und musikalische Interpretation« von *Jakob Fischer*. — »Das Palmström-Theater« von *Wilhelm Fischer*. — »Vierte Sinfonie von Anton Bruckner« von *Otto Kleinpeter*.

NEUE MUSIKZEITUNG Heft 7/8 (Januar 1925, Stuttgart). — »Sendschreiben« von *Karl Holl*. — »Hugo Wolf und der Tübinger Kreis« von *W. Schmid*. — »Zur Geschichte des Klavierspiels« von *Herbert Biehle*. — »Giacomo Puccini« von *Karl Holl*. — »Künstlerische Vererbung« von *Roderich v. Mojsisovics*. — »Karl Holz in seinem Verhältnis zu Ludwig van Beethoven« von *Walter Nohl*.

PULT UND TAKTSTOCK Heft 8 (Dezember 1924, Wien). — »Die Zukunft der Orchesterinstrumente« von *Jens. Qu*. — »Zur Quantitätsfrage in der Kunst« von *Alexander Jemnitz*.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATER-ZEITUNG Nr. 45/46 (20. Dezember 1924, Köln). — »Serge Liapunoff«. — XXVI. Jahrgang Heft 1/2 (10. Januar 1925, Köln). — »Die Forderung der Zeit« von *G. T*. — »Zum Jubiläum der Rheinischen Musik- und Theaterzeitung« von *Karl Wolff*. — »Das Opernproblem« von *Adolf Spies*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT Nr. 51/52 und 83. Jahrgang Nr. 1 und 2 (Dezember 1924, Januar 1925, Berlin). — »Schulmusik und Schulmusiker« von *Richard Münnich*. — »Musikalisches Neujahr« von *Max Chop*.

ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE Heft 4 (15. Januar 1925, Wien). — »Eine kurze Betrachtung der Gitarrewerke von Simon Molitor und Ferdinand Sohr« von *Karl Prusik*. — »Neuausgaben und Bearbeitungen des Carullischen Lehrwerkes« von *Josef Zuth*. — »Schönbergs Serenade op. 24, mit obligater Mandoline und Gitarre« von *Theodor Haas*. — »Das russische und ukrainische Volkslied« von *Alois Beran*. — »Grundlegende Flageolettübungen« von *Franz Janu*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 92. Jahrgang, Heft 1 (Januar 1925, Leipzig). — »Die neue Lage in der heutigen Musik« von *Alfred Heuß*. — »Die fünfte Strophe des Gesangs der Parzen von Goethe in der gleichnamigen Kantate op. 89 von Joh. Brahms« von *Gustav Ophüls*. — »Paul Ertel« von *Fritz Stege*. — »Vom absoluten Tonbewußtsein« von *Rudolf Hartmann*. — »Mein kleines Töchterchen« von *Robert Hernried*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT Heft 4 (Januar 1925, München). »Formprobleme der mittelalterlichen Musik« von *Rudolf Ficker*. — »Zwei Singspiele des Sperontes« von *Arnold Schering*. — »Statistik und Experiment bei der musikalischen Melodievergleichung« von *Wilhelm Heinitz*. — »Reform oder Entstellung?« von *Eugen Tetzet*.

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 65. Jahrgang, Heft 1 und 2 (Januar 1925, Zürich). — »Heine als Musikkritiker« von *Eduard Fueter*.

DER AUFTAKT Heft 11/12 (Dezember 1924, Prag). — »Nepomuk und Hus bei Loewe« von *Leopold Hirschberg*. — »Der chromatische Fürst« von *Gisela Selden-Goth*. — »Domenico Cimarosa« von *Erwin Walter*. — »Eine Erinnerung an A. W. Ambros« von *Herbert Biehle*.

THE MUSICAL QUARTERLY XI. Jahrgang, Heft 1 (Januar 1925, Neuyork). — »Eduard Lalo« von *Julien Tiersot*. Mit Briefen und Bildern. — »Die Biologie der Musik« von *Walter Dahms*. — »Jüdische Volkslieder« von *Jacob Kwalwasser*. — »Beethoven und Therese v. Malfatti« von *Max Unger*. Eine ausführliche Darstellung der Beziehungen Beethovens zur Familie und Person Therese v. Malfatti. (Vgl. auch desselben Verfassers Artikel: »Die Musik« XV/5 (»Beethovens Klavierstück ›Für Elise‹«). — »Dichtung für den Komponisten. Was er liebt,

und warum er es liebt« von *E. H. C. Oliphant.* — »Weber als Schriftsteller« von *André Coeuroy.* — »Was Wagner in Schopenhauers Philosophie fand« von *Elizabeth Wendell-Barry.* — »Richard Wagner, der Aufbauer und Zerstörer« von *Adolf Weißmann.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 983 (Januar 1925, London). — »Henry C. Embleton« von *F. Bonavia.* — »Konservativismus und Modernismus in der Musik« von *Arthur L. Salmon.* — »Brahms und Joachims Einfluß auf ihn« von *Jeffrey Pulver.* — »Studien über das Horn« von *W. F. H. Blandford.* — »Bachs Größe« von *George Gardner.*

THE SACKBUT Heft 6 (Januar 1925, London). — »Der tote Eindringling« von *Jeffrey Pulver.* Studie über die Viola Alta. — »Der Einfluß der Musik auf Charakter und Moral« von *Cyril Scott.* — »Britische Volksgesänge« von *Eduard Schneider.* Über ihren Ursprung und Charakter. — »Roland Manuel« von *Scott Goddard.*

LA REVUE MUSICALE (Januar 1925, Paris). — Sonderheft unter dem Titel »Lully und die französische Oper« mit Beiträgen von *Henri Prunières* (»Die Kgl. Akademie für Musik und Tanz«) und über »Die französische Oper des 17. Jahrhunderts. Musik, Tanz, Textdichter usw.« von *Lionel de Laurencie, André Levinson, André Tessier, Xavier de Courville*; ferner ein Artikel von *Nodot,* »Lullys Triumph in den Champs Elysées« und eine Biographie Lullys von *Lecerf de la Viéville.*

MUSICA D'OGGI Heft 12 (Dezember 1924, Mailand). — »Der erste Delphische Lobgesang auf Apollo« von *Ettore Romagnoli.* *Ernst Viebig*

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK Nr. 4—6 (Oktober, November, Dezember 1924, Moskau). — Die Oktobernummer wird mit einem Aufsatz *Igor Gljeboffs* über die »Krisis des persönlichen Schaffens« eingeleitet. Es folgt, übersetzt aus »The League of Composers Review«, eine Abhandlung über »Rassen und Zeitgenössisches« von *Adolf Weißmann.* — *L. Ssabanejeff* schreibt über Karol Szymanowsky, den er als größte national-polnische Erscheinung nach Chopin bezeichnet. »Szymanowsky gehört in gleichem Maße Rußland und dem Westen; seine Persönlichkeit ist im wesentlichen in der Kultur international, trotz vielfacher Bestrebungen, nationale Bahnen einzuschlagen. Er ist gleichzeitig Russe, Pole, Deutscher und Franzose in seiner Kultur und in der Form seines Schaffens.« — Die November-Dezembernummer bietet eine eingehende Würdigung Samuel Feinbergs von *An. Alexandroff.* — *Nik. A. Roslawetz* schreibt über sich selbst und sein Schaffen. Er ist 1880 in einem Flecken im Tschernigoffschen Gouvernement geboren. Als Siebenjähriger entdeckte er seine musikalischen Fähigkeiten und erlernte bei seinem Onkel das Geigenspiel; beide spielten nur nach dem Gehör. Als Einundzwanzigjähriger kam er endlich auf das Moskauer Konservatorium, das er mit der Silbernen Medaille beendete. — In der Dezembernummer ermahnt *Igor Gljeboff* die Komponisten (»Komponisten, beeilt Euch!«), eine Musik aus dem Leben heraus zu schaffen, sich nicht unfruchtbaren Hoffnungen hinzugeben. Unter der Überschrift »Zickzack« steuert *A. Abramski* einen Essay bei. *Leonid Ssabanejeff* widmet seinen Aufsatz »Pro domo suo« größtenteils Skrjabin. *M. K.*

* K R I T I K *

BÜCHER

BEETHOVENIANA

FRITZ CASSIRER: »*Beethoven und die Gestalt*«. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Soeben erscheint das bedeutsame Werk. Schon der Anblick, das graphische Bild, ist ungewöhnlich. Notenbeispiele mit geheimnisvollen, fast magischen Zeichen und Zahlen versehen, herrschen vor. Ich kenne, außer vielleicht bei Hugo Riemann und auch da nicht ganz, kein ähnliches Bild. Voraus setzt der Verfasser einen tiefen und schönen Vers aus dem »Westöstlichen Divan«:

»Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß,
Und daß du nie beginnst, das ist dein Los.
Dein Lied ist drehend wie das Sterngewölbe,
Anfang und Ende immerfort dasselbe,
Und was die Mitte bringt, ist offenbar
Das, was zu Ende bleibt und Anfangs war.«

Man fühlt: dies steht nicht zufällig da. Nun kommt eine kurze Einleitung, mehr ein Programm — man fühlt: dies ist kein Reden —, dies ist Dichtung. Ein geheimer Rhythmus klingt innen mit, eine Prosa, lapidar, gewaltig manchmal. Die Rede geht von — Goethe, der Beethoven belehrt. Langsam, allmählich fällt mir einzelnes Besondere aus Beethovens Leben unwillkürlich ein: er war mit Plato sehr vertraut, er bekennt, daß er täglich Goethe gelesen. »Schicken Sie mir Goethes Farbenlehre, es ist ein wichtiges Buch«, schreibt er an Breitkopf & Härtel. In seinem Nachlaß findet sich ein stark benütztes, vielfach mit Anmerkungen versehenes Exemplar vom »Westöstlichen Divan«. Und noch an etwas Merkwürdiges erinnere ich mich: Der dreißigjährige Beethoven sagt 1802 zum Geiger Krumpholz: »Von nun an will ich einen neuen Weg beschreiten.« Das war um die Zeit vor der Eroica, — der Eroica, mit der Cassirer sein Buch beginnt! Ein neuer Weg, den ihm Goethe zeigt. Der Weg heißt: Metamorphose. Was ist dies nun, ins Musikalische übersetzt? Dasselbe, was es überall bedeutet: Umwandlung, Umbildung. »Das Motiv sei nur mehr Stufe (Phase, Stadium) einer Verwandlung.« Und dieses »Motiv in Genese, geboren-gebärend, stetig sich wandelnd, unendliche Reihe flüchtender Stufen«, nennt der Autor: »eine Variable«. Ist dies nun die neue Forderung Beethovens — wie ist das Alte, das Frühere, der Gegensatz zur »Variablen«? Es ist die »Summe« unveränderlicher Glieder, die zusammen die Melodie bilden. »Die Melodie, ein gemessenes Ding, dem Maß unterworfen, ein Bau, eine Summe, Teil bei Teil, Summand bei Summand, Architektur!« Die »Variable« dagegen, ein lebendiges Wesen in steter Verwandlung! Doch Verwandlung bedarf der Begrenzung. Begrenzung aber unendlicher Reihen kann nur gelingen, wenn zwei unendliche Reihen sich schneiden. Notwendig ist also ein zweites Motiv in Verwandlung: Die zweite Variable. Gelingt es nun einen Schnittpunkt beider zu finden, sind beide Variable begrenzt und das Letzte geleistet: »von bloßer Verwandlung erlöst, unendlich, doch begrenzt, sind zwei Unendliche dargestellt, Gestalt ist gegeben!« (»Integration« nennt der Verfasser diesen höchsten Augenblick.) Und gleich vor dem ersten, dem Eroica-Kapitel steht ein Zitat aus Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen: »Die Musik in ihrer höchsten Veredelung muß Gestalt werden«.

Nicht leicht zu verstehen vielleicht, im ersten Moment. Dies Buch konnte nur schreiben, wer geschulter Fachmusiker und exakter Philosoph zu gleicher Zeit ist.

Nun beginnt der Verfasser den Weg aufzuzeigen, den Beethoven zurücklegt, bis das »Letzte geleistet ist«, denn »das Letzte« wird in der Tat erst zuletzt geleistet — im »Corpus mysticum«, in den letzten Quartetten. Wie ein spannender und dramatischer Roman liest sich das Ganze. In jedem der angeführten Werke, in deren Auswahl der Verfasser sich mit äußerster Sparsamkeit und Selbstentäußerung nur auf das Allernotwendigste und für ihn Unentbehrlichste beschränkt hat — in jedem Werk ist ein anderes, neues Verfahren von Beethoven versucht und angewendet. In der einleitenden Zeichenerklärung sind vom Verfasser alle aufgezählt, als da sind: Permutation (die Hälften haben die Plätze getauscht), Reversion und Inversion (Spiegelungen), Reduktion usw.

(Auch Bach kennt Veränderungen und Umkehrungen in kühnster Form, aber die Verwandlung ist nur eine einmalige, eine bleibende, wird wieder ein neues »Thema«, eine Melodie, ein Bau, eine Summe — etwas Gewordenes, Fertiges — kein Werdendes und immer wieder neu, stetig und weiter sich Wandelndes, »unendliche Reihe flüchtender Stufen«.)

Immer komplizierter werden die Vorgänge, und wer etwa unvermittelt bei einem späteren

Opus, etwa 106 mit der Studienlektüre anfinge, käme nicht vorwärts — man muß in langsamer, steter Arbeit sich diese Art zu denken aneignen — um dann reich belohnt zu werden. Die Wandlungen sind manchmal so kühn, daß wir sie kaum noch wiedererkennen, daß unser Bewußtsein leicht den Weg verliert. In der Identifikation der Stufen, im Aufzeigen des Weges der Genese liegt die eigentliche musikalische Leistung dieses Buches.

Es melden sich zwei Einwände. Der erste ist die Frage nach: bewußt oder unbewußt, die der Verfasser mit dem Worte beantwortet: »er, Beethoven, schreitet ›fruchtbar-bewußtlos‹«. Und ich muß bekennen: so wirkt auch diese ganze Denkart, die fast schon Weltanschauung ist, auf mich selber, im Unbewußten befruchtend! Denn es ist klar, daß man sich nicht vornehmen kann, eine »Variable« »so« und dann »so« zu verändern und zu verwandeln. Dies bleibt eben dem Einfall überlassen. »Variabel« ist alles — was daraus wird, ist Einfall, und gelingt »Integration«, dann ist's Gnade.

Der zweite Einwand wäre etwa: Ist dies alles nicht überhaupt Phantasmagorie, Hirngespinst, ein cauchemar? »Gräulichen Unsinn kramst Du da aus!« Die Antwort darauf erübrigt sich: was man nicht erlebt, kann man nicht begreifen. »Augen haben sie und können nicht sehen.« Doch fällt mir dabei eine kühne Anekdote eines berühmten Historikers ein, dem man vorwarf, er hätte die Wahrheit entstellt. »Wär's nicht weit schöner, wenn sich's wirklich so verhalten hätte?« war die Antwort. In der Tat, wenn der Verfasser sich dies alles, wie man so sagt, »ausgedacht« hätte, erfunden hätte, wäre seine Leistung noch viel größer und bewunderungswürdiger. Es wäre dann nicht Beethoven, sondern der Dichter dieses Buches, der unserer Zeit, unseren Künstlern, unserer Jugend einen »neuen Weg« zeigt.

Im Nachwort heißt es: »Die alten Formen sind ausgelebt, als bloße Schemata entlarvt. Unsere Schaffenden sind in Verlegenheit. Der Einfall ist kurz. Wo ist ein Gesetz, eine echte Form, die dem strömenden Klangbrei Haltung gäbe, Notwendigkeit, wahrhafte, eingeborene, unänderbare Gestalt? Uns will bedünken: die gesuchte Form ist hier.« Der Verfasser meint in aller Bescheidenheit: »Hier«, in dem, was er bei Beethoven gesehen und aufgezeigt hat. Und er fühlt: dort, wo Beethoven geendet, »soll dieses Ende immer noch Niemandem Anfang bedeuten?« Es muß »gerade heute, in diesem Augenblick, irgendwo in der Umwelt draußen ein bedürftiger Tongeist leben, der hier versteht und nun anhebt«.

Und: »Der Weg über Beethoven ist vorläufig immer noch ein Weg in die Zukunft. Das ist es, was wir eigentlich haben sagen wollen.«

Wir haben immer gewußt und geahnt, daß in Beethoven ein Geheimnis waltet. Seine Melodie schien uns auf unerklärliche Weise vergeistigt, idealisiert, fern, körperlos, von sonderbarer Wehmut umwittert — wir wußten's schon immer, sahen aber nie den Kunstgriff. Wir suchen und finden Metamorphose — und das Dunkel ist gelichtet.

Vor das »Corpus Mysticum«, die letzten Quartette, setzt der Verfasser folgendes Zitat von Meister Ekkhart:

> »Niemand soll denken, es sei schwer, hierzu zu kommen, wiewohl es schwer klingt und auch wirklich im Anfang schwer ist, im Abscheiden und Sterben aller Dinge. Aber wenn man hineinkommt, so ist kein Leben leichter und fröhlicher und lieblicher.«

Dies Wort — ich gestatte mir, es vor das ganze Buch zu setzen. *Max Ettinger*

LUDWIG VAN BEETHOVENS KONVERSATIONSHEFTE. Herausgegeben von *Walter Nohl.* 1. und 2. Lieferung. Verlag: O. C. Recht, München.

Es ist geradezu unverständlich, daß die sogenannten Konversationshefte Beethovens — jene Bücher, worein der Meister seit dem Jahre 1818 wegen seines Gehörleidens die Äußerungen seiner Bekannten eintragen ließ — erst jetzt zum ersten Male in ihrer Gesamtheit, soweit sie noch erhalten geblieben sind, veröffentlicht werden; denn diese Blätter müßten doch eigentlich für jeden ernsten Musikfreund, der wirkliche Stunden bei dem Menschen Beethoven verweilen möchte, von Belang sein, auch wenn er durch mehr als viele Unwesentlichkeiten bei ihrer Durchsicht ernüchtert werden sollte. Leider sind von den rund 400 Heften aus dem Nachlasse des Tondichters nur 137 auf uns gekommen: Die unbegreifliche — oder vielmehr für Wissende begreifliche — Schuld Anton Schindlers, der die Vernichtung von etwa 260 Stück auf dem Gewissen hat. Heute wird der Rest bekanntlich in der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin aufbewahrt.

Zu Walter Nohls Veröffentlichung der frühesten erhaltenen Konversationsbücher, die verschiedenen Monaten des Jahres 1819 und dem

Beginn des folgenden angehören, für heute nur wenige Zeilen, um uns Ausführlicheres für eine Besprechung des abgeschlossenen Werkes aufzusparen. Zur Einführung bietet er eine knapp gefaßte Geschichte von Beethovens Leben bis zu seiner Ertaubung, die ich an dieser Stelle um so weniger für nötig halte, als sie für kritisch Eingestellte mancherlei Angriffspunkte enthält; dann, wesentlich auf Grund von Thayers und W. Schweisheimers Forschungen, die Geschichte der Ertaubung selbst sowie eine Charakterisierung der Konversationshefte. Deren Inhalt bietet er, was das einzig Richtige war, in möglichst genauer Wiedergabe des Textes nach Orthographie und Satzzeichengebrauch, und er fügt ihm kurze, meist aber ausreichende, wenn auch nicht in jedem Punkte verläßliche Anmerkungen ein. Daß ich der Entzifferung der Handschrift Beethovens, der hie und da auch einmal mit zu Feder oder Bleistift greift, nicht in jeder Einzelheit beipflichte, sei nicht unterdrückt. Druckfehlern im Texte bringe ich denkbar größtes Verständnis entgegen; in den Namen unter Bildnissen jedoch — Spontini und Clementi — tun sie mir weh. Daß es bei einer »Philologenarbeit« wie dieser nicht ganz ohne kleine Irrtümer und Versehen abgehen kann, ist selbstverständlich; ob sie in den Grenzen bleiben, die den mit dem Stoffe vertrauten und sorgfältigen Forscher kennzeichnen, kann heute noch nicht entschieden, sondern muß auf die Prüfung des noch ausstehenden größeren Restes der Hefte vertagt werden.

Max Unger

WILIBALD NAGEL: *Beethoven und seine Klaviersonaten.* Zweite, wesentlich veränderte und verbesserte Auflage. 2 Bde. Verlag: Hermann Beyer & Söhne, Langensalza.

Nagels Erläuterungen von Beethovens Klaviersonaten, vor rund zwanzig Jahren in erster Auflage erschienen, haben überhaupt als *erstes* Werk zu gelten, das jene Ewigkeitswerke methodisch von allen denkbaren Seiten umfaßt: sowohl die Form und der Gefühls- und Stimmungsgehalt wie ihre Entstehungsgeschichte werden eingehender Betrachtung unterzogen; kritische Beurteilungen anderer Erklärer schließen die Untersuchungen über jede einzelne Sonate ab. Das Werk ist von Hugo Riemann im Hinblick auf die Metrik und Phrasierung scharf angegriffen worden. Es ehrt den Verfasser, daß er sich in der neuen Auflage von solchen Verbesserungen manches zu eigen gemacht hat, obgleich er in jenen Dingen eingestandenermaßen in schroffem Gegensatze zu Riemann steht. Wenn ich persönlich auch dessen Analyse verschiedener Stellen noch vorziehen muß: Nagel hätte — heute und vor über zwanzig Jahren — mit Recht darauf hinweisen können, daß Riemann mit seinen kniffligen Problemen ja selbst noch nicht zu Ende gekommen war, daß er sich besonders bei der Anwendung seiner Methode auf Bachs Fugen schwerlich auf richtigem Wege und sich die ganze Sache immer noch im Flusse befindet, wie sich denn auch Riemanns eigene Phrasierungsausgabe der Sonaten Beethovens von seinen späteren Analysen noch wesentlich unterscheidet. (Daß mit diesen Feststellungen Riemanns großes Verdienst an sich, das Augenmerk auf die wichtigen metrischen und Phrasierungsprobleme gelenkt und sie nach Möglichkeit gefördert zu haben, nicht geschmälert werden soll, ist wohl selbstverständlich.) Eine andere Frage ist freilich die, ob sich Nagel nicht gleich bei Beginn seiner Arbeit mit Riemanns Lehre hätte auseinandersetzen und sich seine eigene Meinung darüber bilden sollen. Damit ist natürlich nicht gemeint, daß dabei der gefühlsmäßig-ästhetische Gehalt der Werke hätte zu kurz kommen sollen. Auch Riemann war gewiß nicht *bloßer* Formalist, und seine besonders starke Betonung dieser Seite war sicher wesentlich auf deren allgemeine Vernachlässigung zurückzuführen. — Im übrigen bedarf die Anzeige der neuen Auflage von Nagels verdienstlichem Werke keiner großen Ausführlichkeit. Der Leser hat es hier mit Untersuchungen zu tun, deren schöne und bemerkenswert klare Darstellung neben ihrem inneren praktischen Werte besonders für sich einnimmt. Über Einzelheiten der gefühlsmäßigen Deutung läßt sich gelegentlich streiten; sehr wohltuend berührt die Umgehung aller bloßen Schönrednerei und üppigen Bilderei. Die Verbesserungen der zweiten Auflage beziehen sich nicht nur auf die Analysen selbst, sondern auch auf die Geschichte der besprochenen Sonaten; wie denn die neuere Forschung — wenn auch nicht lückenlos — berücksichtigt erscheint. Leider wurde eine ganze Reihe Druckfehler besonders in den Notenbeispielen übersehen. Für eine dritte Auflage, die hoffentlich nicht so lange wie die zweite auf sich warten läßt, sei die Liste der Beispiele, die irgendwie verbesserungswürdig sind, hier mitgeteilt. Anspruch auf Vollständigkeit macht sie jedoch nicht, da ich auf die Fehler beim Über-

lesen des Werkes, ohne zu suchen, gestoßen bin. Ich gebe nur an, auf welcher Seite sich ein Notenfehler befindet, und, falls auf einer Seite mehrere verbesserungswürdige Beispiele stehen, durch eine Ziffer in Klammern, das wievielte damit gemeint ist: Bd. I, S. 52, 54, 105 (1.), 114, 186; Bd. II, S. 31, 34 (3.), 35 (3.), 114, 198 (2.), 227 (2.), 262 (1.), 379 (2 Fehler), 380.

Max Unger

BEETHOVENS VIOLINSONATEN nebst den Romanzen und dem Konzert analysiert von *Justus Hermann Wetzel.* 1. Bd. Verlag: Max Hesse, Berlin.

Man kennt Wetzel schon lange als Formalästhetiker Hugo Riemannscher Nachfolge. Seine ganze Einstellung wird Max Hesses Verlag auch veranlaßt haben, ihn zur Ergänzung der Riemannschen Analysen von Beethovens Klaviersonaten mit denen der Violinsonaten zu betrauen. In dem vorliegenden ersten Band, der die ersten fünf Sonaten (und die beiden Romanzen) behandelt, geht der Verfasser noch »exklusiver« als Riemann vor: während dieser die musikalischen Ausdrucksmittel — metrische, rhythmische usw. — bei jedem Werke nach Bedarf im Zusammenhang betrachtet, behandelt Wetzel sie bei jeder Sonate voneinander kapitelweise streng getrennt; streng methodisch, doch nicht ohne schulmeisterlichen Anflug. Eine Einführung macht mit den theoretischen Hauptbegriffen der Analyse, so wie sie der Verfasser handhabt, bekannt. Auf den sonstigen Inhalt wird am besten im Zusammenhang mit dem zweiten Bande näher eingegangen. Schon hier mag indes bemerkt werden, daß er im ganzen keine leichte Kost bietet, sondern guten Willen voraussetzt, den musikalischen Stoff, aus dem sich das Kunstwerk zusammensetzt, durchzudenken. Das Buch sei nicht zuletzt auch deshalb begrüßt, weil es das erste voll zu nehmende darstellt, das den in Rede stehenden Zweig Beethovenschen Schaffens behandelt.

Max Unger

GUGLIELMO BILANCIONI: *La Sordità di Beethoven* (Considerazioni di un otologo). Verlag: Formiggini, Rom.

Diese »Betrachtungen eines Ohrenspezialisten« über Beethovens Taubheit bzw. Ertaubung sind viel mehr als ihr bescheidener Untertitel erwarten läßt. Sie sind nicht nur eine denkbar erschöpfende pathologische Biographie, greifen vielmehr das Problem des für äußere Töne empfindungslos gewordenen Tondichters von allen nur möglichen wissenschaftlichen Seiten an. Die dem Laien unbeantwortbar scheinende Frage: wie kann einer komponieren, der nicht hört? wird mit dem ganzen Rüstzeug der modernen Psycho-Physiologie erörtert. Es wird den letzten Problemen des musikalischen Schaffens nachgegangen, wozu ja der Fall Beethovens geradezu herausfordert und sich wie kaum ein zweiter eignet.

Was die Taubheit Beethovens betrifft, so steht bekanntlich Schweisheimer auf dem Standpunkt, daß deren Ursache in einer auf ererbte Krankheitseinflüsse zurückzuführenden »fortschreitenden Entzündung der Gehörnerven« bestanden habe. Bilancioni führt im Gegensatz hierzu das ganze schwere Geschütz des Otologen auf, um zu beweisen, daß es sich um eine »Otosklerose« gehandelt habe. Nun werden bekanntlich manchmal am lebenden Patienten von den größten Autoritäten die voneinander abweichendsten Diagnosen gestellt: ist es da verwunderlich, wenn dies an einem seit 100 Jahren der ärztlichen Kunst Entrückten sich wiederholt? Mit Recht betont Bilancioni, daß Beethoven leider in einer Zeit lebte, in der die moderne Otologie »noch in den Windeln lag«, fügt aber mit nicht minderer Wahrscheinlichkeit hinzu, daß Beethoven »auch heutzutage radikal unheilbar gewesen wäre«. Nun ist zum Glück für die Menschheit Beethoven kein medizinisches, sondern ein rein künstlerisches Problem. Das hat auch der Verfasser richtig empfunden und darum beruht der Hauptteil und der Hauptwert seines Buches in der weitausholenden und tiefschürfenden Analyse nicht der physischen, sondern der metaphysischen Voraussetzungen, unter deren Einfluß (und Zwang) Beethoven schaffen mußte und — konnte. Wenn Goethe in seinem Brief an Zelter vom Jahre 1811 aus Teplitz diesem berichtet, daß »Beethoven auf dem Weg ist völlig zu ertauben *zum großen Schaden für seine Musik*«, so verkannte er die Grundlagen des musikalischen Schaffens. Bilancioni sagt (S. 232) mit Recht: »Das Ohr des Musikers (besser: des Komponisten!) ist sein Gehirn. Die Leistungsfähigkeit des körperlichen Ohres kann bei ihm von untergeordneter Bedeutung sein.« Der Komponist braucht vor allem die guten Ohren seiner Hörer: für den, der keinen gutfunktionierenden »Empfänger« besitzt, ist der gewaltige »Sender« Beethoven auch stumm. Der Verfasser vermeidet auch mit großem Takt die Frage anzuschneiden, ob nicht manche Stellen seiner Werke den schädlichen Einfluß von

Beethovens Gehörleiden aufweisen? Hat Beethovens Taubheit auch seine Laufbahn als produzierender Künstler nicht vernichtet, so ist sie durch seine Abschließung von den Geräuschen dieser Welt, durch die Abtrennung vom verflachenden Getriebe der Gesellschaft im allgemeinen und des »Capuas der Geister« im besonderen die erhabene Brücke geworden, auf der er in das Elysium seiner inneren Tonwelt aufstieg. Bilancioni, der außer einer geradezu polyhistorischen Gelehrsamkeit und einer stupenden internationalen Literaturkenntnis ein tiefes Musikverständnis mit respektablen Fachkenntnissen besitzt, hat mit seinem Buch ein Werk geschaffen, das auch der deutschen Musikforschung zu hoher Zierde gereichen würde. *Friedrich Beda Stubenvoll*

ADOLF SANDBERGER: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte.* 2. Band: *Forschungen, Studien und Kritiken zu Beethoven und zur Beethoven-Literatur.* Drei Masken-Verlag, München.

Dieser zweite Band der gesammelten Aufsätze Adolf Sandbergers wäre an sich schon zu begrüßen, wenn es sich dabei nur um die Vereinigung seiner bereits veröffentlichten Beethoven-Studien handelte; denn diese gehören zum Wertvollsten, was in neuerer Zeit auf dem Sondergebiete geleistet worden ist. Aber außer manchen schon gedruckten leichter zugänglichen Arbeiten wird auch eine Reihe schwer erreichbarer sowie überhaupt noch unveröffentlichter Abhandlungen geboten; so vor allem die an den Anfang gestellte wichtige und grundlegende Arbeit »Zur Geschichte der Beethoven-Forschung und des Beethoven-Verständnisses«, die, auf Grund eines Vortrages geschrieben, bisher nur im Auszuge bekannt war. Sie bekundet eine so hervorragende Belesenheit in der ganzen einschlägigen Literatur, daß ihr auch der Sonderforscher reiche Anregung und Belehrung verdankt. Die Mehrzahl der Aufsätze enthält jedoch eigene wertvolle Forschungen über Beethovens Leben und Werke, und zwar rein biographische wie musikalisch stilkritische und kritische im eigentlichen Sinne. Erfreulicherweise auch mancherlei Beiträge über den jungen Beethoven und seine Bildungsmöglichkeiten: so sind wir Sandberger vor allem für seine Erhebungen über die Bonner Hofkapellinventare und die stilkritische Behandlung des Bonner Opernrepertoires in der Frühzeit des Meisters dankbar. Auch auf die gründlichen Untersuchungen der Leonore von Bouilly und ihre Bearbeitung für Beethoven — die Urfassung Bouillys und die erste (Sonnleithnersche) Bearbeitung sind dem Buche als Anhang beigefügt — sowie auf die geschichtlich weit ausholenden Betrachtungen zur Pastoralsinfonie sei noch besonders hingewiesen. Gebildeten Musikern und Musikfreunden brauche ich Sandbergers fein kritisch abwägende, vielseitige und sorgfältige wissenschaftliche Wesensart, der auch eine hervorragende, auf langjährigen Beziehungen zur Kunstpraxis gegründete, rein musikalische Einsicht zugute kommt, nicht erst ausführlich auseinanderzusetzen. *Max Unger*

WALTER KRUG: *Beethovens Vollendung.* Eine Streitschrift. Verlag: Allgemeine Verlagsanstalt, München.

Dieses Buch bietet mehr, als sein Titel verspricht. Über den »vollendeten« Beethoven hinaus eine mehr oder weniger eingehende rein musikalische Analyse seines Lebenswerkes. Eine Streitschrift kann es in verschiedener Hinsicht genannt werden. Nach dem Vorworte zu urteilen, zielt der Untertitel in erster Linie auf solche ab, die, den Meister als Patron ansehend, »entschlossen sind, durch die linke Tür den Weg in das zu gewinnen, was sie das Freie nennen«. Diese politische Seite erscheint mir aber am wenigsten erschöpft. Wichtiger und überhaupt der wertvollste Gewinn des Buches ist die Kampfansage des Verfassers gegen solche, die Beethovens Schaffen durch Bilderei und poetisch-programmatische Ideenunterlegung auszudeuten suchen; dem will Krug eben auf rein musikalischem Wege begegnen. Daneben und aus diesen Überlegungen heraus wachsen sich die Ausführungen aber auch zur Streitschrift gegen manche neuere Musik aus: in ähnlich temperamentvoller, ja fanatischer und teilweise einseitiger Weise wie schon in seinem früheren Buche über die moderne Tonkunst, zu dem das vorliegende in gewissem Sinne eine Ergänzung bildet. Um dieses kritisch erschöpfend zu würdigen, müßte man es fast Seite für Seite mit Bedacht durchnehmen. Das geht hier natürlich nicht an; daher sei nur kurz bemerkt, daß der Verfasser seinen Standpunkt manchmal mit einer Einseitigkeit verficht, die ihn geradezu ungerecht gegen den — an sich von ihm zweifellos hochverehrten — Tonmeister werden läßt. Ein kluges, geistreiches, aber in Einzelheiten zum Widerspruch herausforderndes, eigenbrötlerisches Buch, eins, das reife Leser voraussetzt. *Max Unger*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

BERLIN: Die *Große Volksoper* hat ausgelebt, das *Deutsche Opernhaus* liegt in Wiedergeburtswehen, und die *Staatsoper* trifft Anstalten. Wozu, wird sich bald zeigen müssen. Vorläufig wurde in der *Oper am Königsplatz* der »Zar und Zimmermann« Lortzings vorgeführt. *Meyrowitz* dirigierte, auf der Bühne war es lebendig, es wurde sauber gesungen, und *Leo Schützendorf*, der nun einen Abstecher an diesen Ort gemacht hatte, gab einen Bürgermeister, dem es an Witz nicht fehlte. Von hier zum Mephisto der »Margarethe« ist immerhin ein Schritt. Leo Schützendorf tat ihn, aber, so angenehm der Humor des Bürgermeisters gewesen war, so wenig aufreizend war der Zynismus des Mephistopheles. Doch weithin schallte der Bariton des Sängers. Man findet ihn stimmlich gewachsen. »Margarethe« war ein Anlaß für ein anderes Mitglied der Großen Volksoper, sich an dieser Stelle zu betätigen: *Bertha Malkin* sang die Titelrolle. Der Timbre ihrer schönen Stimme paßt nicht ganz zu der unschuldsvollen Margarethe, die gleichwohl in einem Walzer gegen den Geist der reinen Vernunft in der Oper zu sündigen hat. Für solche Momente bringt Bertha Malkin nicht genügend Beweglichkeit auf. Aber wenn sie in Reue zusammensinkt, findet ihr Schmerz klingendsten Widerhall. Aus dem Süden stammt *Peter Raitscheff*, echter Tenor, der den Faust als schwärmender Liebhaber singt. Wir können uns zu ihm beglückwünschen. Im übrigen herrscht Unsicherheit über das, was in Charlottenburg noch kommen wird.

Adolf Weißmann

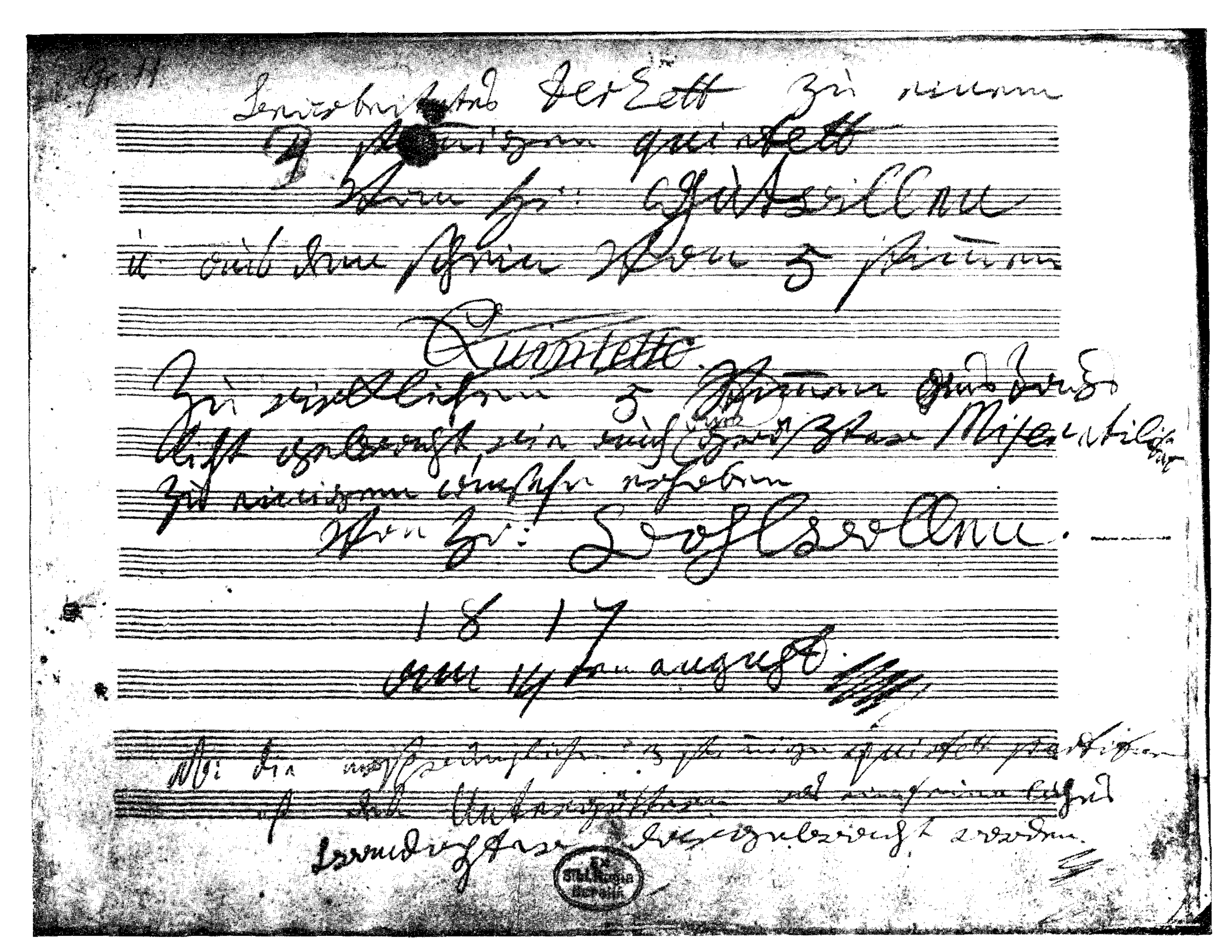
BRÜNN: »*Das steinerne Herz*«, die hier kürzlich uraufgeführte Oper des heimischen Komponisten *Anton Tomaschek*, hat trotz des äußeren, lokalen Erfolges nur wenig befriedigen können. Der harmlose, von *Karl Hans Strobl* nach Hauffs Märchen verfaßte Text steht mit der überladenen, zwischen Romantik und Impressionismus schwankenden Musik in starkem Gegensatz. Vielleicht wäre Pfitzner in seinem »Christelflein« ein besserer Leitstern gewesen, als Strauß und Schreker. Immerhin finden sich auch in dieser Partitur Stellen vor, die zu weiteren Hoffnungen berechtigen. Die mustergültige Aufführung mit *Adolf Fischer* in der tragenden Hauptrolle leiteten Kapellmeister *Katay* und Regisseur *Gisela*.

Franz Beck

BUDAPEST: Die Opernsaison begann mit einem kurzen, unliebsamen Auftakt: mit einer Lohnforderungsbewegung der Orchestermitglieder und einem daran geknüpften Ausstand. Letzterer wurde zwar schnell beigelegt, doch war die Nachwirkung davon in der ersten Saisonhälfte noch wahrnehmbar, die sich wahrscheinlich dadurch merkwürdig arm an künstlerisch wichtigeren Ereignissen gestaltete. Als Novität ging ein Jugendwerk Mozarts: »Die verstellte Gärtnerin« (La finta giardiniera) unter dem Namen »Mirandolina« in Szene. Der Erfolg dieser Oper scheiterte bisher an verschiedenen anderen Bühnen meistenteils am schlechten Textbuch. Der eifrige Regisseur *Hevesi* hat nun Goldonis Text: la Locandiera, der sich dazu sehr gut eignete, der Musik unterlegt. Dieser Text ist allerdings nicht besser und schlechter als andere Lustspielopernbücher Mozarts und allen Buffotexten dieser Zeit ähnlich. Die Musik ist echter, jugendfrischer, graziöser Mozart. Leider etwas *zu* jung, es fehlen ihr die größeren Steigerungen und Gesamtwirkungen, wie sie uns z. B. in dem einzigartigen Finale des zweiten Aktes von Figaros Hochzeit geboten werden. Immer nur sehr delikate Arien und Duette, höchstens mal ein kurzes Quintett bieten dafür kein Entgelt, trotzdem man zwei Arien buchstäblich (mit anderem Text natürlich) aus Figaros Hochzeit in die Mirandolina übernahm. Die Einstudierung und Aufführung unter Kapellmeister *Tittel* war präzis, stilvoll und atmete echten Mozartschen Geist und feinen Lustspielhumor.

E. J. Kerntler

DRESDEN: Umberto Giordanos Oper »André Chénier« hat hier einen großen Erfolg bei der Erstaufführung erzielt. Das Werk ist bekanntlich fast 30 Jahre alt und im Stil der veristischen Oper Mascagnis gehalten. Aber der effektvolle theatralische Text Illicas, der eine der beliebten rührenden und schaurigen Episoden aus der französischen Revolutionszeit darstellt, und mehr noch Giordanos Musik tun, wie sich zeigte, heute noch ihre Wirkung. Diese Musik hat noch nicht das Raffinement des späteren Puccini, aber sie hat Bühnenatem und hat vor allem die süße eindringliche italienische Kantilene, der schwer zu widerstehen ist. Die Aufführung unter *Fritz Buschs* musikalischer und *Tollers* szenischer Leitung hatte hohen künstlerischen Rang. *Pattiera* sang die Titelrolle mit vollendet abgetönter lyrischer Schönheit, *Plaschke* als



Beethovens Titelblatt zur Partitur des Streichquintetts, op. 104, Umarbeitung seines Klaviertrios, op. 1 Nr. 3



Beethovens Streichquartett in F-dur, op. 135
Seite 1 des Schlußsatzes

edelmütiger Revolutionär wirkte durch leidenschaftliche darstellerische Wucht, *Meta Seinemeyer*, der neue Sopranstern der Dresdener Oper, vereinte rührende Anmut der Erscheinung und des Tones. Der anwesende Komponist konnte mit den Ausführenden ungezählte Male vor dem Vorhang erscheinen.

Eugen Schmitz

DÜSSELDORF: Es bereitete große Freude, daß sich unsere Oper für das in der Universal-Edition erschienene Schelmenspiel für Musik »*Der Dieb des Glücks*« von *Bernhard Schuster* einsetzte. Die Fabel dieses Stückes (Text von *Richard Schuster*) ist sehr ergötzlich: Ein Totgeglaubter schlägt seinen erblüsternen Verwandten nicht nur dadurch ein Schnippchen, daß sie die Forderungen seines verzwickten Testamentes nicht erfüllen können, sondern vor allem auch dadurch, daß er als sein eigenes Bildnis Zeuge ihres wenig vornehmen Gebarens ist. Als Dieb dieses Bildes kommt er in Haft und läßt es sich später in übermütiger Laune angelegen sein, die Fäden nur langsam zu entwirren. Die Erbschleicher müssen beschämt das Feld räumen. Er aber und die zur Schloßherrin Erkorene — die Jugendgespielin Adelheid — finden sich zur Weise eines Schelmenliedes aus froher Jugend. — Die wertvollen musikalisch-lyrischen Einfälle werden in ihrer Bedeutung noch überboten durch die fast restlose Bewältigung des schwierigen Problems, der komischen Oper von neuem spielerische Elemente und bewußte Betonung karikierender Charakterisierung zuzuführen. Harmonie und Rhythmik sind von ergötzlicher Keckheit, die den Ausführenden manches zu schaffen macht. Die Umbildung der Motive ist lustig und geistreich, die Linienführung trotz des scheinbaren Mosaiks straff und sicher. Das Neuartige des famosen Werkes wird sich als unbedingt zielweisend und bahnbrechend erweisen. Die Wiedergabe (am Pult: *Erich Orthmann*, Regie: *Reinhold Kreideweiß*, in den Hauptrollen *Erda Schum-Bieler* und *Lars Boelicke*) nahmen sich mit größter Hingabe und zufriedenstellendem Gelingen der von Witz und Humor sprudelnden Neuheit an. — Mit einer interessanten Neuinszenierung des »Fidelio« durch *Alexander d'Arnals* konnte man sich nicht in allen Punkten — besonders nicht in der Schlußszene — einverstanden erklären. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Man hoffte, in Tschaikowskijs »Pique Dame« dem Repertoire ein Zugstück zu gewinnen, aber seltsam, der Reißer riß nicht, das Publikum blieb fremd und kühl, ließ sich nicht ein mit den bereitwilligen Melodien, ward nicht gefaßt von der szenischen Spannung, obwohl doch alles in der Oper dem groben Theatergeschmack entgegenkommt: das Buch, gemischt aus rohem Verismo und verblichener Romantik, die Musik, die effektsicher stets den kürzesten und bequemsten Weg zu den Ohren nimmt und sogar der bescheidensten kontrapunktischen Bildungen enträt, zu denen Tschaikowskij in seinen Sinfonien sich bisweilen verpflichtet meinte. Warum also versagte das Werk? Es ist zum guten Teil eine soziologische Frage, der man sich gegenüberfindet; scheint es doch, als enthalte jene Oper, obschon einzig dem Amüsement dienstbar, Elemente in sich, die auf eine homogene Gesellschaft als Garantien ihres objektiven Bestandes weisen, und wäre es nur die sinkende Schattenwelt des zweiten Kaiserreichs. Die Oper glaubt an Offiziere und Gräfinnen, an kerzenhelle Feste und adeligen Spieltisch, oder tut doch so, als glaube sie daran; das erleuchtete Proszenium, das an die Bühne stößt, ist ein Stück ihrer selbst, und die Ariette verhallt traurig, wenn kein junges Mädchen im Wagen sie nachsingt. Nun der Oper Echo schwand, sperrt sie sich zu; die ausgeschliffenen Formen, die sie einmal melancholisch bestätigen mochten, bannen den Effekt, der allein noch übrig ist, und ersticken ihn, und selbst, wo musikalisch etwas Unmittelbares sich regt, in dem Bilde, da Hermann ins Schlafzimmer der Gräfin dringt, um ihr das Geheimnis der Karten abzuzwingen, dann in seiner Fiebervision — selbst in diesen besten Partien dämpft welker Hauch den grellen Augenblick. Vielleicht, daß ein Künstler wie Tairoff das Werk retten könnte, indem er es als gespenstisches Nachspiel der Grand opéra anlegte, den geheimen Sinn seiner Situation aufs Theater höbe, den Verismo deutend zerbräche. Die phantasievolle und kultivierte Regie *Wallersteins*, unterstützt von *Sieverts* Bildern, ging über die Voraussetzungen des Gebildes nicht hinaus und gab es damit schließlich preis. Die musikalische Leitung *Rottenbergs* schleppte ein wenig; gut war der Hermann *John Gläsers*, der sich oftmals fast italienisch anhörte, die Gräfin *Magda Spiegels*. In dem eingeschobenen Schäferspiel, das nicht ohne Geschmack zum achtzehnten Jahrhundert sich hinübertastet, fiel die kleine, aber wohlgebildete Stimme von *Adele Kern* auf.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Im *Stadttheater*, wo der große Zug und Neues spärlich sich einfinden, hat man endlich vom »Neuesten« auszuwählen sich entschlossen. Dann aber nachträglich, statt den Doppelschmaus den Stammsitzern zu bieten, furchtsam dies Menü am Sonntagmittag aufgetischt, unter der Androhung (und gegen schriftlichen Revers), daß Ruhestörer wegen Hausfriedensbruchs belangt würden! Hindemiths »Sankta Susanna« und Strawinskijs »Geschichte des Soldaten« wurden geboten; gut vorbereitet; von einem kleinen Teile auch beklatscht; einen Spektakel hat es nicht gegeben. Aber eine böse Presse — nur wenig graduiert — hatte sich eingefunden und besonders gegen das Sakrileg in dem Hindemithschen Einakter hat sich ein Protest in aller Schärfe summiert. In der »gesetzgebenden« Versammlung der Bürgerschaft, wo ohnehin die Ausfallsgarantie von einer halben Million (vorläufig) für die janusköpfig dirigierte Oper (von Meyer und Sachse) bewilligt worden, wird der Fall ein parlamentarisches Nachspiel haben. — In der *Volksoper* hat, von *Georg Bruno* dirigiert und durch vortreffliches Studium garantiert, eine von brausendem Erfolg begleitete Aufführung von Jung-Wagners Liebesverbot« (in der Kürzung für München durch Heger und Wirk) stattgefunden und bereits nachhaltige Wirkung geübt, dank der »Klaue« des Urdramatikers, die sich im Karnevalsrauschen, im Burlesken und in der Verbindung mit Tragischem überraschend kundgibt, gleich dem lebendigen Zuge des Musikalischen, wobei die Mittel nicht durchweg wählerisch, die Abhängigkeit des Zweiundzwanzigers, der oft auch schon Eigner, um so deutlicher zu verspüren sind. *Elli Fromm* war in der Hauptrolle Isabella vortrefflich.

Wilhelm Zinne

LENINGRAD (Petersburg): Für diese Saison war eine Reihe von Zyklen vorgesehen, die viel Interessantes versprachen. Es waren in Aussicht genommen: ein Mozart- und ein Wagner-Zyklus, doch konnten sie nicht gleich zu Beginn zur Ausführung gelangen, da eine ganze Reihe von Kräften noch von ihren Erholungs- und Konzertreisen nicht zurückgekehrt war, und gleich darauf die unerwartete und furchtbare Überschwemmung die Arbeit in erheblichem Maße hemmte. So gelangte denn, wenn auch mit einiger Verspätung, der neueinstudierte »Don Giovanni« zur Aufführung und brachte szenisch wie musikalisch eine große Enttäuschung. Die Titelrolle gab *Migai*, ein vorzüglicher Sänger mit großen, sehr gut ausgebildeten Stimmitteln, doch ohne tieferes Verständnis für die Rolle. Seltsamerweise bleiben die alten Werke, wie »Pique Dame« und »Carmen«, immer noch die einzigen Zugstücke, sonst ist die Oper bei dem chronischen Geldmangel beängstigend leer. Da die eigene Produktion an Opern vollkommen aussetzt, so ist man auf den Gedanken gekommen, fremde Opern textlich der führenden politischen Richtung gemäß umzumodeln. Einer solchen Umarbeitung hat sich die »Tosca« unterwerfen müssen und geht jetzt unter dem Namen: »Im Kampf für die Kommune«. Was wohl Puccini dazu sagen würde! Es gibt also doch etwas Neues unter der Sonne. Der Erfolg dieser Vergewaltigung ist kein großer und man ist dazu geschritten, dieses Vorgehen theoretisch und künstlerisch zu untersuchen. Auf einem zu diesem Zwecke einberufenen Disput ist man auch zur Überzeugung gekommen, daß dies nur ein Surrogat sein könne, das aber keine künstlerische Berechtigung hat. Einer gleichen Umarbeitung haben sich auch die »Hugenotten« unterwerfen müssen und haben den Namen: »Die Dekabristen« erhalten. Noch sind sie nicht in Szene gesetzt worden, doch muß man gespannt sein, wie das Experiment gelingen wird, den Choral »Ein feste Burg« und »Rataplan« mit den Dekabristen in Zusammenhang zu bringen. Wie verlautet, soll dies Experimentieren sich auch bis auf Wagner erstrecken. Doch wollen wir nicht daran glauben. In der kleinen Oper, früherem Michaeltheater, kam ein Werk auf die Bühne, unter dem Namen »Lysistrate«, nach drei Komödien von Aristophanes zusammengestellt mit der Musik von Strelnikoff. Inhaltlich ist dies Elaborat eine vollständig obszöne Operette, die wohl auch bald von der Oberfläche verschwinden wird. Musikalisch hält es sich in alten Gleisen mit Anspruch auf neue Richtung. Der versprochene Wagner-Zyklus ist noch nicht in Angriff genommen, da der Hauptdirigent *Kuper* noch von seiner exotischen Reise nicht zurück ist.

R. Bertholdy

MÜNCHEN: *Uraufführung*: *Island-Saga*. Musiktragödie in drei Aufzügen von *Georg Vollerthun*. Dichtung von *Berta Thiersch*. Die Verfasserin hat einen dem reichen Schatze isländischer Sagen entnommenen Stoff zu einer einfachen, klar gegliederten, stimmungskräftigen Bühnendichtung geformt, deren

Hauptmotive von jener unbedingten Eindeutigkeit sind, die den daraus entspringenden Handlungen ihre Naturnotwendigkeit und Wahrhaftigkeit verleiht. Die Musik, die Vollerthun zu diesem geschickten Buch schrieb, macht den Eindruck des mühsam Ersonnenen, Konstruierten, nie hat man das Gefühl, daß aus der überschäumenden Fülle des Erfindens und Empfindens spontan musiziert wird. Sie ist trocken und spröde, gewiß unprätentiös, einfach, doch es ist, um mit Schiller zu reden, nicht die Einfachheit des Schönen, sondern der Leere. Das Orchester erhebt sich nur selten zu dramatischer Aktivität, in der Hauptsache ist es untermalend, rein begleitend, bisweilen von lähmender Monotonie, die unvermeidliche Folge der vom Komponisten bevorzugten primitiven Manier, ein meist eintaktiges Motiv ganze Strecken lang, ohne jede harmonische oder rhythmische Abwandlung, unentwegt zu wiederholen. Ob der geringe musikalische Gehalt der Oper, der die Erfindungsgabe Vollerthuns in keinem günstigen Lichte erscheinen läßt, nur die Folge der doktrinären Starrheit eines konsequent verfolgten, unfruchtbaren Kompositionsprinzips ist, das ihn nicht zur freien Entfaltung seines Talentes kommen ließ, oder seinen Grund in dem wirklichen Mangel einer ursprünglichen schöpferischen Begabung hat, ist nach dem Anhören dieser Musik allein kaum zu entscheiden. Das von *Robert Heger* hervorragend einstudierte und geleitete Werk mit *Otto Wolf*, *Elisabeth Ohms*, *Friedrich Brodersen*, *Nelly Merz* in den Hauptrollen und *Willy Wirk* als Spielleiter hatte einen freundlichen Premierenerfolg.

Willy Krienitz

MÜNSTER: Mit der *Uraufführung* von *Felix Petyrek*: »*Die arme Mutter und der Tod*« nach dem von *Hans Reinhard* textlich bearbeiteten Andersenschen Märchen brachte das Stadttheater Münster ein interessantes, musikalisch wie textlich beachtenswertes Werk. Der Text steht in klar geschliffenen Worten und birgt eine große Stimmungskraft, die zur musikalischen Verarbeitung geradezu herausfordert. Petyrek steht in der Reihe der Jungen in gutem Ruf, der durch diese Musik vollauf gerechtfertigt wird. Seine an sich horizontal geschriebene Musik neigt durch die Nichtachtung des Wohlklanges von selbst zur Atonalität. Diese atonale Musik erscheint aber in wohltuendem Gegensatz zu der Komposition vieler anderer Neutöner durchaus nicht erzwungen und erklügelt, sondern ergibt sich durch die reichhaltige Selbständigkeit der einzelnen Stimmen. Die in der Musik oft schwer und gedrückt fließenden Motive begleiten melodramatisch die Seelenstimmung der ihr Kind suchenden Mutter, und so bringt die Musik überhaupt in ihrer prachtvoll abgestimmten und treffenden Klangmischung eine tiefe Ergänzung zum Bild. Man hat das Gefühl, daß dieses Stück ohne Musik nicht mehr denkbar sei. Diskret fügt sich in die Handlung ein Reigen der Blumengeister. Die Aufführung stand unter der sicheren musikalischen Führung des bewährten *Schulz-Dornburg* und auf der Bühne unter dem feinen Geschick von *Kurt Jooß*. Das städtische Orchester brachte glühende Farben mit edlem Ton, sichtlich angefeuert und begeistert durch die gewaltigen Stimmungskomplexe der Partitur. Das Spiel auf der Bühne erhielt durch *Elly Reicher* seinen besonderen Ton und Wert und wurde gestützt durch die Herren *Dreyer*, *Kämmel*, *Ortmayer* und die Damen *Orthmann*, *Hamacher* und *Baltz*. Das ausverkaufte Haus war begeistert.

Rudolf Predeek

NEAPEL: Das seit zwei Jahrhunderten berühmte San Carlo-Theater hat am 23. Dezember seine Pforten zur üblichen Winterspielzeit geöffnet, sich aber sofort einer Art Streik des zahlenden Publikums gegenübergesehen. Die enorm gewachsenen Kosten einer solchen Spielzeit bedingen sehr hohe Preise und diese wiederum zahlt das Publikum nur für Darbietungen, die sich heute schwer erzielen lassen. Also ein circulus vitiosus. Dazu kommt aber noch ein anderer Gegensatz. Die Theaterleitung fühlt sich verpflichtet, im Spielplan wenigstens nicht zu einseitig zu sein; das Publikum in Neapel will aber absolut nicht über Verdi und Puccini hinaus. — So begann die Spielzeit mit »Tannhäuser« vor leerem Haus und setzte sich fort mit »Rosenkavalier« vor noch leererem. Dazwischen gab es allerdings Bellinis »Nachtwandlerin«, aber hier war die Aufführung wieder nicht auf der Höhe. Kurz, man findet niemanden, der 200 Lire für eine Loge oder 90 Lire für einen Sperrsitz zahlt. Jetzt stürzt sich der Direktor *Lagana* auf die großen Kanonen: Aida, Norma, Traviata, Rigoletto, Tosca, Fedora, Falstaff. Damit hofft er sich zu retten. Als Novität von Bedeutung steht nur Giordanos »Mahl der Spötter« in Aussicht, das in Mailand warm, aber nicht ohne Kritik aufgenommen wurde.

M. Claar

PARIS: Das Jubiläum der »Nouvel Opéra« (von Ch. Garnier 1861—1875 erbaut) wurde am 6. Januar durch eine Galavorstellung feierlich begangen. Im Programm riefen Bruchstücke aus den »Hugenotten«, »Hamlet«, dem Ballett »Sylvia« uns das Repertoire aus alter Zeit ins Gedächtnis zurück und *Rouché*, der heut das Schicksal der alten Königlichen Musikakademie in Händen hat, brachte zum Schluß eine der letzten Partituren von Lully »Le Triomphe de l'Amour«, ein königliches Ballett, das im Januar 1680 zuerst bei Hofe und dann im Palais-royal getanzt wurde. In neuer Orchesterbearbeitung von *André Caplet* und auf einige Akte gekürzt, wird »Le Triomphe de l'Amour« mit seiner Ausstattung von *Dethomas* und der Choreographie von *Staats* von nun an im Spielplan der Opéra ihre Anfangsepoche zeigen. Gleichzeitig mit der zweiten Vorstellung dieses Balletts war die Premiere der zweiaktigen Oper »Miarka« von *Alexandre Georges*, Text von *Jean Richepin*. Den Stoff dieses am 7. November 1905 erstmalig als Vierakter in der Opéra-Comique aufgeführten Werkes, hat Richepin seinem Gedicht »Miarka, la Fille à l'Ourse« entnommen, in dem er die Sitten der umherziehenden Zigeuner, der große Strecken durchwandernden »Romanis« preist. Georges hatte daraus vor dreißig Jahren die im Konzertsaal wohlbekannte Partitur »Les Chansons de Miarka« geschaffen, die, 1905 als komische Oper noch Embryo, durch Übergehen zur Opéra Drama geworden ist. Diese Partitur ist von einem echten Musiker geschrieben, der bedauerlicherweise auf unseren Opernbühnen nicht den Platz eingenommen hat, der ihm von Rechts wegen gebührte. Die Wiederaufnahme der »Miarka« bedeutete nicht nur eine Weihe, sondern auch eine Abbitte an das Werk. Die Damen *Y. Gall*, *L. Charny*, *Y. Franck*, die Herren *Duclos*, *Dutreix* usw. sicherten unter *Büssers* Leitung die Aufführung. *J. G. Prod'homme*

RATIBOR: *Hermann Kirchner* ist ein ebenso fruchtbarer wie bescheidener Komponist. Der ungeheure Beifall bei der *Uraufführung* seiner ganz Wagnerschen Geist atmenden »*Stephania*« (der sagenhafte Tod Kaiser Ottos III.) mag eine kleine Entschädigung sein. Der erste und letzte Akt schwelgen in Lyrismen mit außerordentlich hohen Anforderungen, denen der Berliner Tenor *Kretschmer* und die hochdramatische Sängerin *Wiedenhofer* in höchstem Maße gerecht wurden. Beider äußerst pulsierende Kunst ließ die Länge der Tristansehnsüchte gar nicht spüren. Der bewegte zweite Akt bringt u. a. ein sehr realistisches Kriegsgetümmel, das sich in wirkungsvollen Chören der kämpfenden Römer und Germanen auflöst. *Bernhard Fliegner*

WIEN: Die Hoffnung, *Richard Strauß* für die Staatsoper zurückzugewinnen, ist leider nicht in Erfüllung gegangen. Man hat offizielle Verbeugungen vor dem »großen« und »verehrten« Meister gemacht, Verbindlichkeiten gesagt und Würden in Aussicht gestellt, aber das erlösende Wort wurde nicht ausgesprochen; und so blieb Strauß bei seinem geraden und aufrechten Nein. Sämtliche Spießer- und Beckmessernaturen der Stadt atmen erleichtert auf: Schalk bleibt uns erhalten und mit ihm die nüchterne Tüchtigkeit und die Herrschaft des Musikbeamtentums. Den trostlosen Niedergang des Instituts veranschaulichen am besten die »künstlerischen« Taten der letzten Wochen: eine lahme Reprise des mit Recht verschollenen »Freund Fritz« von Mascagni (unter der persönlichen Leitung des Komponisten) und eine von den großen Wiener Modefirmen angeregte »Festvorstellung« des »Zigeunerbaron«, der es eingestandenermaßen weniger auf die Hebung des künstlerischen Niveaus als auf die des Schneidergewerbes ankommt. — In der *Volksoper* amtiert *Josef Reitler*, Musikschriftsteller und Direktor des »Neuen Wiener Konservatoriums«, als Ausgleichsverwalter und beschämt sämtliche Theaterfachleute, die die Volksoper längst verloren gegeben haben, durch seine allerdings sehr unfachmännische ideale Hingabe, durch seine Tatkraft und durch seine unentwegte Arbeitsfreude, Eigenschaften, denen es zu danken ist, daß der Betrieb überhaupt aufrecht erhalten und daß sogar Braunfels' schwierige Oper »Die Vögel« in einer eindrucksvollen, unter den herrschenden Umständen wirklich überraschenden Aufführung herausgebracht werden konnte. Frau *Tinka Wesel-Polla* vom Agramer Nationaltheater tirilierte die Nachtigall. *Fritz Stiedry* dirigierte und brachte das Wunder zuwege, daß aus Chor, Orchester und Solopersonal, deren Sinn seit Wochen und Monaten einzig von Klagen, Drohungen und Streikparolen erfüllt schien, wieder ein künstlerisch fühlender und wirkender Organismus wurde. Einem Ausgleichsverfahren, das sich bemüht, zunächst die künstlerische und moralische Schuldenlast abzutragen, wird gewiß auch die materielle Ordnung der Volksoper gelingen. *Heinrich Kralik*

WIESBADEN: Strawinskijs »Geschichte vom Soldaten« gelangte im Staatstheater zur Erstaufführung. *Otto Klemperer*, als stürmisch gefeierter Gastdirigent des Moskauer Sinfonieorchesters mit russischer Kunstatmosphäre noch in besonderem Kontakt, wußte das aus Raffinement und Primitivität seltsam gemischte, jedoch in seiner geistigen Grazie durchweg bestechende Werk überlegen zu deuten; das Orchester »Septett« verdient für die glänzende Bewältigung der ungemein schwierigen Stimmen besonderes Lob.

Emil Höchster

KONZERT

BERLIN: Ein Strawinskij folgt dem anderen. Anlaß genug zu höchster Aufregung und zu einem Kampf der Parteien. Es ist aber wirklich Zeit, Musik als Musik und nicht vom Parteistandpunkt aus zu betrachten. Die Pulcinella-Suite Igor Strawinskijs jedenfalls, die *Klemperer* als Ersatzmann für Furtwängler im 7. Philharmonischen Konzert aufführte, als revolutionäre Musik mißzuverstehen, ist immerhin ein Kunststück, zu dem man sich geradezu zwingen muß. Hier haben wir eine Reihe von acht Stücken, die ursprünglich einem Ballett dienten, aber von dieser Umgebung losgelöst als reine Musik wirken. Wir stehen am Eingang der letzten Periode Strawinskijs, jener Rückkehr zum 18. Jahrhundert, die gleichwohl nicht eine Wiederkehr des Vorgestrigen bedeutet, sondern die Persönlichkeit des Komponisten nicht minder stark spiegelt als seine früheren Werke. Aus geringen Keimen Pergolesis, die sich da und dort in unveröffentlichten Manuskripten fanden, hat Strawinskij ein Nebeneinander von Stücken geformt, das man nicht anders als reizend nennen kann. Die Ouvertüre oder Sinfonia bewegt sich in gemessenem Schritt; eine Serenata aber schon mit zitternden Celli und singender Oboe führt uns mitten in eine Liebesszene von zartestem Klang. Das Scherzhafte wird spürbar, es steigert sich immer mehr. Strawinskij hat instrumentale Einfälle, die nur ihm gehören. Das Orchester von 33 Mann wird so ausgenützt, daß es wie großes klingt. Die besondere Liebe Strawinskijs gehört den Bläsern, die in ihrer Trockenheit sich dem Witz gern darbieten. Der Höhepunkt wird erreicht in einem Duett zwischen Posaune und Kontrabaß, das stürmisch und drollig ist. Eine Gavotte führt tänzelnd in ruhiges Fahrwasser zurück. Doch dies ist nur scheinbar, denn alles rüstet sich zum Finale, das ins Burleske mündet. Die Leistung des Dirigenten, der diesen Strawinskij kennt und liebt, wie die des Philharmonischen Orchesters, dessen Bläser sich dieser besonderen Gelegenheit hervorzutreten freuen, war höchst rühmenswert.

Instrumentalkonzerte sind an der Tagesordnung. Das Violinkonzert Ernst Křeneks, von *Alma Moodie* gespielt und von *Franz v. Hoeßlin* begleitet, fand widerspruchslose Zustimmung. Das wäre kein gutes Zeichen, wenn eben nicht die Zuhörerschaft sich aus besonders verständnisvollen Menschen zusammengesetzt hätte. Křeneks Konzert ist ein Zeugnis seiner wachsenden Reife, seiner Selbstentfesselung vom Dogma, seiner zunehmenden Freiheit im Gebrauch der Mittel. Alma Moodie, die Vortragende, von männlicher Entschlossenheit und großzügiger Herbheit, Franz v. Hoeßlin, der die Leistung mit Tatkraft und Überlegenheit unterstützte, haben ihr Bestes getan, um diesem Konzert seinen vollen Wert zu geben und den rechten Widerhall zu schaffen. Aber seltsam war das Wiedersehen mit *Jan Kubelik*, dem einst oder noch jetzt berühmten böhmischen Geigenvirtuosen, der uns gleichfalls ein Violinkonzert brachte. Es hätte ein besseres Schicksal verdient als die Vorführung durch den Komponisten. Es ist, als habe er das Wertvollste eines Virtuosen, nämlich seine Suggestionskraft, eingebüßt. Sein Violinkonzert mag ein bißchen zu gedehnt sein, es ist aber mit ungewöhnlicher Sorgfalt und nicht uninteressant gearbeitet, es weist sogar einen ganz auf Wirkung gestellten letzten Satz auf, dem leider eben Kubelik selbst diese Wirkung nahm.

Daß Debussy ein Klassiker ist, den man nicht nachahmen darf, wird eben durch den Mißerfolg der Nachahmer bewiesen. Die Zeiten sind dahin, wo man sich an Ganztonfolgen im Übermaße ergötzte. Auch der Impressionismus als Ismus hat abgewirtschaftet. Und wer wie *Alexandre Tansman*, ein in Paris ansässiger Pole, diese Sprache spricht, mag mit noch so feinen Nerven begabt sein, er ermüdet uns.

Auch der moderne Klassizismus hat wenig Aussicht auf Erfolg. Hat man eben an Strawinskij die erneuernde Kraft eines genialen Bearbeiters erlebt, so zeigt auf der einen Seite Ottorino Respighi, auf der anderen E. N. von Reznicek, wie wenig Artistisches allein heute genügen kann. Das Quartett Respighis allerdings hat doch den Atem der neuen Zeit, auch

wenn es »in modo dorico« komponiert ist. Dieses Zurückgreifen auf die Kirchentonarten ist Respighi eigentümlich, aber seine Hand, obwohl die eines Bearbeiters, ist doch von einem feinhörigen Modernen gelenkt. So ist das Gewebe seines Quartetts nicht nur ein Zeugnis der Meisterschaft Respighis im Satz, den er selbständig gestaltet, sondern auch durch die Ausnützung aller Klangmöglichkeiten, mindestens von gestern, fesselnd. Dies machte sich um so mehr geltend, als das *Léner-Quartett*, das zum ersten Male in Berlin erscheint, diese klanglichen Werte in unüberbietbarer Weise aussprach: eine Kammermusikvereinigung von einer Ausgeglichenheit des Vierklanges, von einer Frische der Darbietung, daß man sich nicht erinnert, Ähnliches in den letzten Jahren gehört zu haben. Vergleichbar mit ihr sind allerhöchstens das *Roth-Quartett*, dem wir die Bekanntschaft mit Tansman dankten, und das Budapester Streichquartett, das freilich diese höchste Geschliffenheit der Ausführung noch nicht erreicht hat. Alles Sinnliche der Musik kann nicht besser ausgedrückt werden als durch das Léner-Quartett.

Reznicek aber wurde von *Erich Kleiber* im 7. Konzert der Staatsopernkapelle in unverdientem Maße gefeiert. Über den »Schlemihl« kann man ohne weiteres zur Tagesordnung übergehen. Er ist schalste Programmusik von einer Verflossenheit, über die auch die vollendetste Aufführung nicht hinwegtäuschen kann. Und eine bei dieser Gelegenheit uraufgeführte Serenade Rezniceks ist eben nichts weiter als jener gehaltlose Klassizismus, von dem oben gesprochen wurde. Dieses Stück hat einen Einfall; aber er stammt aus Beethovens Ruinen von Athen . . . Ruinen der Musik!

Adolf Weißmann

BUDAPEST: In den ersten fünf Abonnementskonzerten der Philharmoniker kamen unter der bewährten Stabführung ihres Präsidialdirigenten *E. v. Dohnányi* an Novitäten und seltener gehörten Werken zur Aufführung: Bruckners 9. Sinfonie, eine harmonisch und rhythmisch keck und prägnant charakteristische Komposition für Orchester des Spaniers de Falla mit obligatem Klavierpart, betitelt: »Nacht in spanischen Gärten«, der famose »Psalmus hungaricas« für Tenorsolo, Chor und Orchester von Zoltán Kodály; die Festouvertüre Dohnányis, in der zu einem Scherzothema die drei ungarischen Nationalhymnen geistreich verarbeitet sind, seine noch viel feinere und originellere neue Orchestersuite »Ruralia hungarica« die spanische Rhapsodie M. Ravels und eine sinfonische Ouvertüre von G. Perényi. An Solisten obiger Konzerte eroberte *Joseph Schwarz* mit seiner prachtvollen Stimme und Gesangskultur seine Zuhörer, *Emil Telmányi* vermittelte in edelster Weise das Brahmssche Violinkonzert, *B. Bartók* spielte ausgezeichnet den rhythmisch sehr komplizierten Klavierpart in de Fallas Orchestersuite, *Fr. v. Székelyhidy* trug ergreifend das Tenorsolo des ungarischen Psalms vor und *Ignaz Friedmanns* handwerklich vollkommen geschliffenes Klavierspiel errang den üblichen Erfolg, trotzdem er den Manen Liszts (im Es-dur-Konzert) einiges schuldig blieb. Ganz besondere Anerkennung gebührt dem Philharmonischen Orchester und ihrem Leiter E. v. Dohnányi für eine prachtvoll farbige Wiedergabe von Straußens Heldenleben. Von außergewöhnlichen Konzerten der Philharmoniker sei die glänzende Wiedergabe von Verdis Requiem unter der temperamentvollen Führung *Tittels* und der Mitwirkung des *Palestrinachors* sowie eines sehr schön klingenden Vokalquartetts von Opernsolisten rühmlichst hervorgehoben. Zwei andere philharmonische Konzerte brachten die Wunderknaben *L. Szentgyörgyi* (Geige) und *Tibor Machula* (Cello) aufs Podium, die nach entsprechender Weiterentwicklung wohl noch von sich hören lassen werden. Die Wiener Sinfoniker spielten ausgezeichnet unter *Erich Kleiber*, dessen ganz spezielle Dirigierkunst auch hier volle Anerkennung fand. So kam und siegte auch *Leo Blech* in zwei Konzerten der Wiener Philharmoniker, obzwar man von den Gastspielen der berühmten österreichischen Orchestervereinigungen programmlich mit Recht Interessanteres und Neueres erwartet hätte. Von zwei Orchesterkonzerten der Budapester Philharmoniker unter Führung *Mascagnis* sei das erste mit einer äußerst temperamentvollen Wiedergabe von Tschaikowskijs 6. Sinfonie, wobei der Dirigent zu echt italienischen Dankesbezeigungen hingerissen wurde (er warf Kußhände ins Publikum und in das Orchester) rühmlichst hervorgehoben. Aus der Fülle der fremden Solisten sei es gestattet, nur einzelne hervorzuheben, die zu ihrem alten Ruhm neue Lorbeeren wanden, so der Herzengeiger *Huberman*, der Altmeister des »vieux jeu« *Emil Sauer*, unter dessen Händen die Lyrik Chopins in altem Glanz erstrahlte — der ewig junge *D'Albert*, *Edwin Fischer*, dessen ernste Kunst auch hier seine Gemeinde gefunden hat,

der Poet am Klavier *Gieseking*, der noch immer leuchtende Koloraturstern von *Selma Kurz* und noch viele, viele andere. Die neu aufgetauchte ausgezeichnete Quartettvereinigung *Léner* reiht zu ihren hiesigen Erfolgen die rückhaltslose Anerkennung westlicher Länder. Das Streichquartett *Waldbauer-Kerpely* setzte seinen auf anerkannt höchstem Niveau stehenden Kunstleistungen mit der Wiedergabe des Klarinettenquintetts von Brahms (mit Herrn *Pollatschefk* aus Wien) und der ausgezeichneten Aufführung von Hindemiths »Magd« (deren Gesangstimme von *Fr. Basilides* mit feinster Kultur ausgeführt wurde) die Krone auf. Zum Schluß sei das historische Konzert des Nationalkonservatoriums hervorgehoben, wo unbekannte vokale, instrumentale, sowie Chor- und Orchesterwerke alter griechischer Herkunft und verschiedene altungarische Komponisten stilvoll vorgetragen wurden. *E. J. Kerntler*

DRESDEN: In den Sinfoniekonzerten der Staatskapelle erregten sich die Gemüter über zwei fremdländische Neuheiten. Strawinskijs sinfonische Dichtung »Chant du rossignol« wurde halb und halb abgelehnt. Man fand in dem Werk gestrigen Debussysmus vergröbert und ohne inneren Aufschwung. Besser erging es der sinfonischen Dichtung »Pacific 231« von Arthur Honegger. Ihre groteske Idee der musikalischen Schilderung einer großen Schnellzuglokomotive wurde von der humoristischen Seite genommen. So fand diese realistische Geräuschorgie kurzatmigen Beifall. Die »Heitere Serenade« von Joseph Haas gefiel ganz gut in ihren sehr leichtgewogenen, unterhaltsamen raschen Sätzen, langweilte aber im gediegener gearbeiteten Adagio. *Fritz Busch* hatte sich aller Neuheiten mit Liebe angenommen. *Eugen Schmitz*

DÜSSELDORF: Die Musik bewegt sich unter *Georg Schneevoigt* in ausgefahrensten Gleisen. Die Wiedergabe steht ständig auf bedenklicher Stufe. Das geplagte Orchester wird sich unter solchen Verhältnissen kaum wohler fühlen als die armen Hörer. Sehr bedauerlich, daß *Artur Schnabels* hervorragende Interpretation des Brahmsschen B-dur-Konzertes unter einer versüßlichten Begleitung litt! Ein *Korngold*-Abend unter Mitwirkung des Komponisten, ein neues, über geschickte Arbeit nicht hinauskommendes Quartett von *Hans Schröder*, Regers herrliches Klarinettenquintett und Darbietungen des ausgezeichneten *Dresdener Streichquartetts* boten eine reiche Auslese an intimer Musik. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: *Clemens Krauß* brachte im Museum Regers selten gehörte Ballettsuite op. 130 lebendig und ungemein sorgsam. Es lohnte sich sehr, das Stück kennen zu lernen; harmonisch der Romantischen Suite verwandt, will sagen: mit mehr vertikaler Phantasie, bewußterer Akzentuierung des Einzelakkords im ganzen als jene polyphonen Sätze, da Reger das Sein der Klänge eilfertig funktionell auflöst und die Probleme der Vielstimmigkeit sich verbilligt — ist es wie die Romantische Suite krause Antwort auf Debussys klaren Ruf, hat indessen vor der Romantischen Selbstbescheidung voraus und bleibt lockeres Spiel, wo jene theatralisch rauscht: knapp fixiert, und eines von Regers reifsten Werken trotz der lose konventionellen Fassung, die ihm besser ansteht, als er es Wort haben möchte; von Strauß nicht so gar fern. — In den Montagskonzerten des Sinfonieorchesters gab es eine Programmusik von Hermann Wetzler; die sechs Sätze nennen sich Visionen und bemühen gleich vergeblich Dante, Michelangelo und ein großes Orchester. Sie sind lehrreich als Exempel dafür, wie wenig heute Können fruchtet, das aus Tradition und handwerklicher Tüchtigkeit stammt, wie wenig es Können ist; Wetzler verfügt gewandt, virtuos und peinlich gewandt über die instrumentalen Farben, die er fertig vorfindet, und wendet sie daran, Strauß zu banalisieren, Mahlers Ironie unterhaltsam zu verflachen oder Schreker nachzuahmen. Bedenklicher freilich als solche genügsamen Freuden verspäteten Neudeutschtums stimmt der Adagioteil, der sich beethovenisch gebärdet und eine fatale Tiefe aufbietet. *Ernst Wendels* Direktion verhalf dem Erzeugnis zu dem Erfolg, der als oberstes Formprinzip der Partitur einkalkuliert scheint.
Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: *Karl Muck* hat den zweiten Halbjahrsbeginn mit Cornelius (Cid-Ouvertüre) und Bruckner (6. Sinfonie), der hundertjährigen Gedenktage sich erinnernd, in exquisiter Darlegung ausgezeichnet und *Conrad Ansorge* mit einem neuen Klavierkonzert (F-dur) als pianistenden Seniorchef sich bewähren lassen. Den sinnenden, in Farbe träumenden Klaviermeister erkennt man im d-moll der Mitte am Persönlichkeitsklange. Das übrige: Weihrauch den Vorbildern. — Mahlers 5. Sinfonie mit der hier schon

einsetzenden neurasthenischen Zerfaserung und Menschenfeindlichkeit, die erst im D-final in brausende Lebensfreude zurückbiegt, fand bei Muck eine von Sicherheit der Wesenserkenntnis getragene Darlegung bei freigewordenem Spiel des großen Kraftkomplexes. Auch Doppers, des Holländers neuere Ciaccona gotica fand dort starken Nachhall. Noch mehr in den Konzerten von *Eugen Papst* die 2. Sinfonie von Felix Woyrsch in C, in einer Neugestaltung; vier Charakterbilder aus hohem Ernst, mit Reife des Könnens, auch auf eigener Spur; nichts von Modernität und Auflösungstendenz. Ein Opus, das dem dirigierenden Urheber wie einer nachhaltig wirkenden Gesamtmanifestation reichsten Beifall eintrug. Bei Papst war auch Respighis »Sinfonia dramatica«, ein Dreisätzer, b-moll, noch ohne Liebäugelei mit den Atonalen wie in der Oper »Belfagor«, aber ein Opus voll leidenschaftlichen Innenlebens, phantasiereich sich kündend, oftmals wie mit Heimlichkeiten und Düsterkeiten eines Mysteriums im sinfonischen Schweifen eines kriegsstarken Orchesters. Das Werk, voll stärkster Impulse, scheint in Deutschland bisher unbeachtet geblieben. Bei Papst war auch Honeggers »Pacific 231«, eine Geräuschmusik und Darstellung wachsender Fahrt eines amerikanischen Expreßzuges. Alles deskriptiv, ohne seelisches Moment; voll barbarischen Knirschens, Fauchens, Bullerns — bei Hundert-Kilometer-Tempo. Ein Ausläufer aus der Saat, die Strawinskij ausstreute, deren Exzesse »les Six« in Paris zu ernten begonnen haben! *Wilhelm Zinne*

LEIPZIG: Im Konzertleben macht sich die latente Krise letzthin besonders fühlbar: bei leeren Sälen (mit Ausnahme des Gewandhauses) geringe künstlerische Ergebnisse. Ein Ereignis, das fortwirkt: die Wiederkehr des *Böhmischen Streichquartetts*. Von neuen Werken wüßte ich nichts Besonderes zu sagen. *Wendel* führte im Gewandhaus die unvisionären »*Visionen*« von Wetzler vor, *Straube* dirigierte hier Bach-Kantaten und bereitete seinen Thomanern am anderen Ort die Genugtuung eines fast sensationell empfundenen »weltlichen Konzerts« mit altenglischen Madrigalen u. a. Am gleichen Abend stellte sich *Münch-Holland*, der neue vortreffliche Gewandhauscellist, als Kammermusikspieler vor, nachdem er kurz zuvor in einem von *Brecher* im Gewandhaus dirigierten »Don Quixote« der unbestrittene Held des Abends gewesen. Im Gewandhaus-Orchester ist die Konzertmeisterstelle durch den Tod des pflichtgetreuen *Hamann* offen, man sucht den Ersatzmann. *Max Pauer* organisiert das Konservatorium immer energischer und feiert als Konzertgeber die nachhaltigsten Triumphe. Es scheint doch so, als sei die dauernde persönliche Nähe, der stetige Kontakt zwischen einem Künstler und einer Öffentlichkeit notwendig, um eine reichbegnadete, große, reife, ausgeglichene Musikernatur in all ihren Ausstrahlungen, in der Totalität ihrer geistig-künstlerischen Wirkungselemente zu erfassen. Nicht anders erklärt sich's auch, daß *Gustav Brecher* als Konzertdirigent immer mehr Verständnis für seine individuellen Vorzüge und sein geistiges, verstandesklares und wundervoll beseeltes Künstlertum findet. Aus dem Verständnis wächst auch *seine* Gemeinde. *Kleiber* sicherte sich in der Reihe der *Furtwängler*-Vertreter, die nun zu Ende ist, einen bedeutsamen Platz, bedeutsam namentlich dadurch, daß er sich die Sympathien der hiesigen ernsten Musikkreise mit seiner Mozart-Interpretation zu wecken verstand.

Hans Schnoor

LENINGRAD (Petersburg): Die Philharmonie hat die Konzertsaison voller Energie begonnen und uns die Hoffnung gegeben, in diesem Winter eine Reihe vorzüglicher Aufführungen zu Gehör zu bekommen — wenn nicht das wichtigste fehlen wird — das Geld, denn vorläufig arbeitet sie mit starker Unterbilanz infolge des akuten fast allgemeinen Geldmangels, der sich gerade beim Konzertbesuch sehr empfindlich bemerkbar macht. Der neue Leiter der Konzerte, *Berdjajeff*, hat sich der Sache sehr energisch angenommen, befindet sich aber bereits nach kaum einmonatiger Arbeit auf Reisen. Er hat seine Dirigentenausbildung in Deutschland bekommen, besitzt gute Erfahrung und Routine, ist aber keine ausgesprochene Individualität, doch hat er sehr viel guten Willen und den nötigen Ernst zur Sache. Ein Ereignis ersten Ranges war *Otto Klemperer*, der sich alles im Sturme eroberte. Mozarts g-moll und Brahms' Vierte waren Offenbarungen. Das vollkommene Stilgefühl, das bei uns zulande fehlt, die durchdachte, souveräne Leitung und das starke Temperament, rissen alle zu begeisterten Kundgebungen hin, wie wir sie hier kaum erlebt haben. Leider konnte das zweite Konzert auch nicht stattfinden, wiederum wegen zu geringer Beteiligung des Publikums, denn die Herren aus dem Auslande sind sehr teuer.

Neuerdings veranstaltet die Philharmonie Konzerte zu erniedrigten Preisen für Schüler aller Schulen. — An Chorkonzerten sind zu verzeichnen zwei Aufführungen des *Akademischen Chors* unter Leitung von *Klimoff:* ein russischer Liederabend und die Liturgie von Tschaikowskij, Werke, in denen der Chor Vollkommenes leistet. — Die Deutsche Musikgesellschaft, die eigentlich noch im Werden ist, wiederholte den »Elias« und brachte es für den noch jungen Chor zu einer achtungswerten Leistung. Durch unablässige Arbeit hat er sein Können in erheblichem Maße gefördert. Als Solisten taten sich hervor: Frl. *Loboikowa* (Sopran) durch Stimme und dramatischen Vortrag, die Herren *Bosse* (Elias) und *Bolschakoff* (Tenor), beide von der Staatsoper.

Für Kammermusik haben wir hier eine Vereinigung von »Freunden der Kammermusik«, die Abend für Abend in ihren Räumlichkeiten Konzerte veranstaltet. Ein jeder Künstler hat hier die Möglichkeit sich hören zu lassen, ohne die Sorge um die Veranstaltung des Konzertes auf sich nehmen zu müssen, was bei unseren Verhältnissen eine sehr große Erleichterung ist, wobei aber allerdings die materielle Frage sehr in den Hintergrund gedrückt wird. An Orgelkonzerten hatten wir hier eins in der Petrikirche von *Bertholdy*, *Pergament* (Violine), *Skalberg* (Violoncell) aus Werken alter Meister.

R. Bertholdy

LONDON: Trotzdem unsere Konzerte sich in den Bahnen einer etwas ausgetretenen Klassizität fortbewegen, stößt man hie und da auf Neuigkeiten, die, wenn auch nicht gerade epochemachend, immerhin verdienen, besprochen zu werden. Die Bedeutendste unter ihnen kam im letzten Konzert der »*Philharmonic Society*« zu Gehör, deren imposantes Alter sich weit fortschrittlicher gebärdet als ihre jüngeren Wettbewerberinnen. In ihrem letzten Programm fanden sich, unter *Eugen Gossens*' jugendlich schwungvoller Leitung »Zarathustra«, Debussys »Iberia«, das entzückende Stimmungsbild Delius' »Beim Hören des ersten Kuckucks im Frühling« und Honeggers »Pacific 231« zusammen. Die Vertonung der Eindrücke, die Honegger von unseren heutigen Expreßlokomotivriesen erhielt, erlebte dabei ihre Uraufführung in London und löste selbstverständlich sehr gemischte Gefühle beim Publikum aus, weniger in der Presse, die sie ziemlich allgemein mit überlegener Ironie ablehnte. Diesmal halte ich es mit dem Teil des Publikums, der dem kurzen und hinreißenden Werke zujubelte. Es strahlt eine außerordentliche Kraft aus, die durchaus nicht nur auf rein instrumental-dynamischem Wege, sondern namentlich durch die Wechselwirkung von Rhythmus und Thematik erreicht wird, so daß wir es keineswegs mit bloß lärmender, lediglich auf den Gehörsinn wirkender Programmusik, sondern mit einer sinfonischen Dichtung absolut-musikalischen Wertes zu tun haben, und wenn gegen Schluß die Wucht der Tubas die tobenden Orchestermassen mit einem triumphierenden, aus früherem Material aufgebauten, regelrecht achttaktigem Thema, übertönt, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß hier ein Junger schuf, dem sowohl die Mittel wie die Gedanken zu Gebote stehen.

Weniger imponierte mir in dieser Hinsicht Strawinskijs »Concertino« für Streichquartett, das die *Kopenhagener* — übrigens eine glänzende, alle Schwierigkeiten siegreich überwindende Verbindung — zum ersten Male öffentlich in London, und zwar zweimal hintereinander ausführten. Formell strammer, wie sonst bei Strawinskij der Fall, tollkühn im rücksichtslosen Aufeinanderprallen der Dissonanzen und Ausnützen der absonderlichsten Klangeffekte, scheint die Erfindung dürftig, früher von ihm, und besser Gesagtes, wiederholend. Bedeutend origineller wirken die drei kurzen Quartettsätze, die ich vor kurzem in Paris vom »Pro Arte« und neuerdings in London vom *Budapester Streichquartett* hörte, das hier zum ersten Male auftrat und durch seine vornehme Zurückhaltung und feine Nuancierungskunst einen vortrefflichen Eindruck hinterließ. Es brachte u. a. auch Bartóks Erstes Streichquartett, das nach Strawinskij fast klassisch anmutete und verdiente öfter gehört zu werden. Letzteres gilt auch von Szymanowskis neuester Sonate, die der Klavierspieler *Smeterling* bei uns einführte. Auch hier knüpft Szymanowski an den späteren Skrjabin an, dem er an technischer Festgefügtheit überlegen ist, wie die große Fuge des Schlußsatzes zeigt. Daß Smeterling, dem alles, was rhythmisch und dynamisch scharf gezeichnet ist (wie z. B. die immer noch erstaunlichen Iberiastücke von Albeniz), ganz besonders liegt, das außerordentlich schwierige Stück mit bewundernswerter Sicherheit und Hingabe spielte, brauche ich kaum zu sagen nach dem, was ich in meinem vorigen Briefe über ihn schrieb.

Warum *Rivarde*, dessen elegante und wundervoll leichte Bogenführung — allerdings für Bachs Sonate in h-moll reicht Eleganz allein

und auch sein Ton nicht aus — uns nach vielen Jahren wieder entzückte, ein »Poem« von Freda Swain, sogar zweimal, auf sein Programm setzte, war mir unerfindlich. Für Orchester und Violine gedacht, spielte die Komponistin den Orchesterpart auf dem Klavier. Mag sein, daß die Instrumentierung über lange Strecken öder Reïteration hinwegzutäuschen vermocht hätte — ein gut geratenes, als Paukenorgelpunkt leicht zu erkennendes Creszendo spricht dafür —, so wie wir es hörten, war es mit seiner oft dilettantisch anmutenden Verwendung irischer Motive erdrückend langweilig. Irische Themen regten auch die Phantasie *Hamilton Hartys* an, der, diesmal mit dem »*Albert Hall Orchestra*« (das selbst unter seiner Führung hinter seiner Manchester Schar ziemlich weit zurückbleibt) seine »Irish Symphony« dirigierte. Trotz allem Orchesterraffinement ist die »Sinfonie« kaum mehr als eine Suite, in der bekannte irische Volksmelodien mehr aneinandergereiht als verarbeitet werden. Gefällige und geschickte Mache, die aber einer Periode der Musikgeschichte angehört, mit der wir abgeschlossen zu haben glaubten.

An solistischen Darbietungen mögen noch *Toscha Seidel* und *Marc Raphael* erwähnt werden. Ersterer ist zum vortrefflichen, wenn auch kaum, wie man vom einstmaligen Wunderkind erhoffte, genialen Geiger geworden. Seine Programme leiden jedoch an der bei auswärtigen Künstlern allzusehr verbreiteten Unterschätzung der Aufnahmefähigkeit unseres Publikums für Neues oder wenigstens Neuartiges. Schablonenhafteres, zum Teil Langweiligeres, wie seine beiden Programme, läßt sich kaum ausdenken. Es zeugt für seine Kunst, daß man ihm trotzdem mit Interesse zuhörte. Möge der Wink bei deutschen Künstlern auf fruchtbaren Boden fallen! Marc Raphael, der über eine nicht große, aber sympathische Stimme verfügt, bot den »Müller-Liederzyklus« in vollendeter Weise dar. Selbst so schwer zu deutende Lieder wie »Pause« oder der bittere Sarkasmus der letzten Strophe von »Tränenregen«, gelangen dem noch sehr jungen, in seine Aufgabe vertieften Sänger aufs herrlichste. Ein großes Talent, das sich da offenbarte. *George Reeves* begleitete am Klavier auswendig, eine Leistung, die hervorgehoben zu werden verdient. *L. Dunton Green*

MÜNCHEN: Wir erleben eine Art Renaissance des Orchesterkomponisten Reger: *Rudolf Schulz-Dornburg* dirigierte höchst temperamentvoll die Sinfonietta, vermochte aber, zumal er, wie sein Überdeutlichmachen und Allesherausholenwollen verriet, die polyphone Regersche Orchesterstruktur in ihrer besonderen Wesenheit offenbar verkannte, über das Problematische, das diesem Erstlingswerk immer anhaften wird, nicht hinwegzuhelfen; und unter *Knappertsbusch* hörten wir in einer vielleicht etwas zu wenig differenzierten, sonst aber ungemein straffen und klangschönen Ausführung die Serenade op. 95, die den Dank Regers an Felix Mottl darstellt, der 1905 die Sinfonietta aus der Taufe gehoben hatte. In einem Volks-Sinfoniekonzert lernte man mit dem Vorspiel zu *Adolf Sandbergers* eben vollendeter musikalischer Tragödie »*Der Tod des Kaisers*« ein wirkungsvolles, farbenprächtiges Stück kennen. Eine Veranstaltung der *Konzertgesellschaft für Chorgesang* brachte mit ungleichem Gelingen kostbare alte Musik, wobei der Chor allerdings nur mit einer einzigen kleinen Nummer vertreten war. Es ist bedauerlich, daß dieser Verein unter seinem jetzigen geschäftigen, allzu geschäftigen Leiter *Hanns Rohr*, der bei der Aufstellung der Programme eine starke Neigung zum Äußerlichen und Spielerischen bekundet, sich von den hohen Zielen, denen er traditionsgemäß früher unter *Eberhard Schwickeradt* in der Bewältigung großer Choraufgaben zustrebte, immer mehr entfernt. Was die Konzertgesellschaft an dem genialen Chordisziplinator Schwickeradt verloren hat, erkannte man wieder gelegentlich einer Aufführung von Brahms' Deutschem Requiem durch Chor und Orchester der Staatlichen Akademie der Tonkunst unter dem genannten Meister der Chordirektion. In dem gleichen Konzert erwies sich der Straube-Schüler *Emanuel Gatscher* als ein ganz hervorragender Reger-Spieler. Ein Schumann-Abend unter *Hans Pfitzner* wurde zum beglückenden Erlebnis. In gleicher Reinheit wie bei diesem unerhört genialen Nachschaffen offenbarte sich uns das Genie Pfitzners leider nicht in dem neuen Opus, Sechs Liebeslieder (Ricarda Huch), deren Bekanntschaft *Wally Stäblein-Gülsdorf* mit dem Komponisten am Flügel vermittelte. Es sind kunstvolle, stark intellektuelle Gebilde, die fast das Artistische streifen, von einer bei Pfitzner ungewohnten sonderlichen Kühle. *Willy Krienitz*

PARIS: Aus den großen Orchesterkonzerten sind einige Novitäten zu melden: die dramatische Ouvertüre zu »Othello« von *Henry*

Morin, ein kerniges, feuriges Werk, das, wie auch *Maugués* »Le cavalier à la tulipe noire« in den Concerts Lamoureux aufgeführt wurde. — Bei Colonne hörte man die »Pastorale d'été« von Honegger, dessen »Le Roi David« dreimal in der Salle Gaveau und dann im Trocadéro zusammen mit Faurés »Requiem« gespielt wurde; ferner »Andalousie« des spanischen Komponisten Lamote de Grignon. — In den Concerts du Conservatoire trat eine russische Sängerin, *Nina Kochitz*, hervor. — *Asselin* interpretierte in den Concerts Pasdeloup ein »Caprice« für Violine und Orchester von Louis Aubert, und Grassi, der nach ihm benannte Konzerte dirigiert, arrangiert Beethovens Apassionata fürs Orchester. — Die Konzerte der Revue musicale ließen junge deutsche und österreichische Komponisten zu Gehör kommen: Paul Hindemith, Anton von Webern usw. und boten ferner Werke von Ibert, Träger des Rompreises der letzten Jahre. *J. G. Prod'homme*

WIEN: Virtuosen- und Sänger-, Orchester- und Chorkonzerte, alles scheint dem klappernden Automatismus des Betriebes verfallen zu sein, der sich angesichts der allgemeinen Verdrossenheit und der grauen Pleitestimmung gleichfalls in verdrießlichem Sinne auswirkt und entschlossen der Pleite zustrebt. Die sauren Wochen werden immer länger, die frohen Feste immer seltener . . . Ein stilles aber schönes und reines Fest war der Julius Bittner-Abend, an dem die »Sechzehn Lieder von Liebe, Treue und Ehe« vorgetragen wurden. Eigentlich war es ein Familienfest, denn jedes Wort und jeder Ton der Liederreihe ist ein dankbarer Blick, ein herzlicher Händedruck für die Lebensgefährtin des Dichterkomponisten. Als Minnesänger des ehelichen Glücks, als Troubadour der Häuslichkeit hat Bittner vielleicht sein reifstes Werk geschaffen. Als die berufenste Interpretin sang *Emilie Bittner*, die Gattin des Künstlers und die Besitzerin einer warmen, noblen Altstimme, alternierend mit dem Konzertsänger *Oskar Jölli*; und *E. W. Korngold* war der mit- und nachschaffende Begleiter am Flügel. *Heinrich Kralik*

WIESBADEN: Litt die Konzertsaison 1923/24 infolge der Wiesbaden als Fremdenstadt besonders schwer belastenden Verkehrssperre unter organisatorischen und pekuniären Hemmnissen, so bieten nunmehr die im Mittelpunkt musikalischen Interesses stehenden Zykluskonzerte des Kurorchesters wieder das gewöhnliche Bild: mannigfaltiges, sicher profiliertes Programm in künstlerisch vollendeter Durchführung. *Karl Schurichts* meisterhafte Gestaltungskraft bewährte sich aufs neue in einer mit aller Leuchtkraft des Südens erfüllten Wiedergabe von Verdis »Requiem«, jedoch wurde der Eindruck dieses von Konzertmeister *Rudolf Bergmann* mit Ottorino Respighis Violinkonzert tonschön und stilsicher eingeleiteten Abends noch überboten durch eine Aufführung der 2. Mahler-Sinfonie, die in Chor- und Orchesterleistung wohl mit zu dem reifsten gehört, was uns Schuricht nachschaffend je vermittelte. — Strawinskijs Volksfestszenen aus »Petruschka« erfreuten durch musikantisch sprühende Verlebendigung russischer Volksweisen; bei dem erstmalig gegebenen h-moll-Violinkonzert Pfitzners galt der Beifall wohl mehr der glanzvollen Vortragskunst *Alma Moodies*, als dem, in seinem Mangel an Erfindungsgabe wenig ansprechenden Werke.

Emil Höchster

✶ ZEITGESCHICHTE ✶

NEUE OPERN

BASEL: *Carl Futterer* hat eine neue Oper »*Rosario*« vollendet.

DORTMUND: Die vereinigten städtischen Bühnen haben *Hermann Ungers* neuestes Bühnenwerk »*Palette*« oder »*Ein Held seiner Zeit*« zur alleinigen *Uraufführung* noch in dieser Spielzeit angenommen.

SCHWERIN: Das Landestheater hat *Robert Alfred Kirchners* phantastische Oper »*Der Tod des Musikers — Ein Totentanz*« zur *Uraufführung* angenommen. Das Werk wird noch in dieser Spielzeit in Szene gehen.

SONDERSHAUSEN: Von *Hans Maria Dombrowski* hat das Schwarzburgische Landestheater das »*Zauberspiel von Prinzen Rosenrot*« (nach einer Dichtung von Graf Bocci) zur *Uraufführung* angenommen.

OPERNSPIELPLAN

BARCELONA: Hier werden zwei Opern von *Felix Weingartner*: »Dorfschule« und »Kain und Abel« zur Aufführung kommen.

BERLIN: In der Kammer-Oper fand der heitere Einakter »Rokoko«, Text und Musik von *Dr. Preben Nodermann* (deutsche Übertragung von Georg Richard Kruse) freundliche Aufnahme. Der Komponist, der als Domkapellmeister in Lund (Schweden) wirkt, hat bereits eine tragische Oper »König Magnus« am Hamburger Stadttheater und eine Operette »Prinz Incognito« (»Die Jungfernstadt«) in Kopenhagen zur Aufführung gebracht.

LENINGRAD: *Schrekers* »Ferner Klang« soll hier demnächst aufgeführt werden.

KONZERTE

CHEMNITZ: *Ewald Siegerts* vor zwölf Jahren geschriebene *pathetische Sinfonie* in c-moll erlebte durch die städtische Kapelle unter des Komponisten Leitung ihre *Uraufführung*.

DRESDEN: *Nino Neidhardts* neues Werk: »Andersen-Märchen-Sinfonietta« op. 34 für großes Kammerorchester wurde vom Direktorium der Liga für musikalische Kultur (Dresden) zur Aufführung für ihre sämtlichen Konzertzyklen im In- und Auslande angenommen.

HAMBURG: *H. W. v. Waltershausens* neuestes Werk, die Sinfonie »Hero und Leander« op. 22 wird im Oktober d. J. in den Sinfoniekonzerten des Vereins Hamburgischer Musikfreunde zur *Uraufführung* gelangen.

JAVA: In Weltevreden auf Java (Niederländisch-Ostindien) besteht seit 1916 ein »Bond van Nederlandsch-Indische Kunstkringen« (Bund von Niederländisch-Indischen Kunstkreisen), der das Streben hat, den Kunstsinn bei den Bewohnern von Niederländisch-Indien zu erregen und lebendig zu erhalten. Zu diesem Zwecke arrangiert der Bund Konzerttournees und Ausstellungen von Gemälden, Vorlesungen usw. in ganz Java (an zwölf Plätzen) und in Medan (Sumatra).
Durch gemeinschaftliche Arbeit und Beherzigung der gemeinschaftlichen Interessen der angeschlossenen Vereinigungen ist der Bund schon imstande gewesen, weltberühmte Künstler, wie Mischa Elman, Godowsky, Zimbalist, Kathleen Parlow u. a. zu bewegen, nach Java zu kommen, unter Anbietung einer Garantie, während die Konzerttournees in Indien *kostenfrei* durch den Bund administriert werden. Der Bund erwartet, daß mehr Künstler nach Lesung des Obenstehenden und in Betracht der sehr erfolgreichen Tournees von Zimbalist (der im September 1924 auf Java in drei Wochen 17 Konzerte gab), Godowsky, Kathleen Parlow u. a. in ihre Welttournees fortan auch Java und Sumatra aufnehmen werden.
Anfragen um Informationen über Konzerttournees sind zu richten an den »Bond van Nederlandsch-Indische Kunstkringen«, Boulevard 1, Weltevreden, Java-Nederlandsch Oost Indie.

KÖLN: *Johannes Günthers* erstes Klavierkonzert wird seine *Uraufführung* im März in Köln in der Gesellschaft für neue Musik erleben.

SAARBRÜCKEN: Hier findet vom 11. bis 13. Mai ein dreitägiges großes *Reger-Fest* statt, das an zwei Tagen Orchesterwerke und an einem Tag Kammermusik bringen wird. Die Gesamtleitung des Festes wurde *Felix Lederer* übertragen.

WIEN: *Otto Siegl*, der in letzter Zeit oft aufgeführte Komponist, hat kürzlich mit Liedern, der 1. kleinen Klaviersonate, der 3. Cellosonate und dem 2. Streichquartett hier und in Graz starken Beifall gefunden.

TAGESCHRONIK

MITTEILUNG DER SCHRIFTLEITUNG

Dr. Lotte Kallenbach-Greller veröffentlichte vor kurzem eine Broschüre, in der sie sich

kritisch mit Paul Bekkers Schrift »Von den Naturreichen des Klanges« beschäftigt. Da Frau Kallenbach ihre Publikation mit dem Hinweis begründet, die Aufnahme eines Aufsatzes von ihr in der »Musik« sei abgelehnt worden, weil Paul Bekker ihre Arbeit als polemisch empfinden könnte, glaubt die Redaktion zur Vermeidung von Mißdeutungen hiermit feststellen zu müssen, daß Herr Bekker von dem Vorhandensein des betreffenden Aufsatzes keinerlei Kenntnis hatte. Die Ablehnung ist laut Korrespondenz erfolgt, weil die »Musik«, die keine Spezialzeitschrift für Ästhetik ist, Arbeiten dieses Charakters bereits in so hoher Zahl angenommen hat, daß die Veröffentlichung des umfangreichen Aufsatzes von Frau Kallenbach in absehbarer Zeit nicht möglich gewesen wäre.

* * *

Der erste Musikwissenschaftliche Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft wird vom 4. bis 8. Juni d. J. in Leipzig stattfinden, also zu gleicher Zeit wie das für den 6.—8. Juni angesetzte Deutsche Händel-Fest in Leipzig. Neben den zahlreichen fachwissenschaftlichen Referaten werden von namhaften Vertretern der Musikwissenschaft drei Vorträge gehalten, die das Interesse weiterer Kreise in Anspruch nehmen dürfen. Die Geschäftsstelle des 1. Kongresses der Deutschen Musikgesellschaft befindet sich Leipzig, Nürnberger Straße 36, ebenso die des Deutschen Händel-Festes.

Das 55. *Tonkünstlerfest* des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet vom 14. bis 18. Juni in Kiel statt.

In seiner letzten Sitzung hat der Ausschuß für das *Niederrheinische Musikfest* einstimmig die Abhaltung des 94. Musikfestes in *Köln* beschlossen. Es wurde in Aussicht genommen, das Fest, das unter Leitung von *Hermann Abendroth* stehen wird, in den Tagen vom 11. bis 14. Juni in der 1925 großen Messehalle zu begehen.

Richard Strauß ist als Gastdirigent für die *Münchener Festspiele* im Sommer gewonnen worden. Der Meister wird die musikalische Leitung von Werken Mozarts im Residenztheater und von Wagner-Aufführungen im Prinzregententheater übernehmen.

Das 19. Schlesische Musikfest wird in den Tagen vom 7. bis 9. Juni in Görlitz gefeiert werden.

Die von *Franz Liszt* gegründete Landeshochschule für Musik in *Budapest* begeht im Frühling dieses Jahres die Feier ihres 50jährigen Bestehens. Eine unter dem Vorsitz des jetzigen Direktors *E. v. Hubays* stattgefundene Versammlung beschloß aus dieser Veranlassung auf Vorschlag ihres Vorsitzenden die Eröffnung eines Liszt-Museums, das in den Räumen der Musikhochschule sein Heim gefunden hat, ferner die Prägung einer Festplakette mit den Bildnissen der drei ersten Direktoren des Institutes, nämlich *Fr. Liszts*, *Fr. Erkel* und *E. v. Michalovichs*, sowie die Veranstaltung dreier Festkonzerte am 18.—20. April 1925.

*

In *Wien* wurde am Sterbehause *Alfred Grünfelds*, Getreidemarkt 10, eine vom Lehrer-a-cappella-Chor, dessen Ehrenmitglied Grünfeld war, gewidmete Gedenktafel enthüllt, ein Werk des Bildhauers Florian Joseph-Drouot.

Leoš Janaczek wurde von der philosophischen Fakultät der Masaryk-Universität in Prag die Würde eines *Ehrendoktors* verliehen.

*

Max Fleischer, der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Berliner Universität, ist zum 1. April 1925 seiner amtlichen Verpflichtungen entbunden worden.

Prof. Dr. Hans Joachim Moser in Halle hat die Berufung auf den Lehrstuhl der Musikgeschichte an der Universität *Heidelberg* als Nachfolger Kroyers angenommen.

Der Pianist *Julius Dahlke* ist als Lehrer an die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik berufen worden.

Nach der Moskauer »Prawda« hat die Verwaltung der Opern in *Moskau* und *Leningrad* (Petersburg) *Otto Klemperer* den Posten des ersten Kapellmeisters für die beiden Opern angeboten.

Der Geiger und erste Konzertmeister der Dresdener Staatsoper, *Max Strub*, wurde für das Lehramt an der Staatlichen Musikschule in *Weimar* gewonnen.

Der Organist *Lothar Penzlin* hat eine Anstellung an die St. Annenkirche in Berlin-Dahlem erhalten und wird jeden Monat ein Orgelkonzert veranstalten.

Hugo Kaun ist eingeladen worden, einem ihm zu Ehren veranstalteten »Kaun-Fest«, das im Juni dieses Jahres in Chicago und Milwaukee abgehalten wird, beizuwohnen.

Der Komponist *August Oeser* feierte in Bremen seinen 60. Geburtstag.

Die *Wiener Philharmoniker* werden im Juni eine große Tournee durch das Deutsche Reich unternehmen. Der Vertragsabschluß lautet auf 40 Konzerte. Als Dirigent für die meisten Konzerte wurde *Bruno Walter* verpflichtet.

*

OFFENER BRIEF

unter Verantwortlichkeit des Einsenders)

Köln, im Januar 1925.

Sehr geehrter Herr Hauer!

Es schien mir müßig, die Frage der Entdeckung der 12-Tönigkeit nochmals aufzurollen. Da Sie aber — offensichtlich durch meine Veröffentlichungen über den Gegenstand veranlaßt — die Entdeckerfreuden allein genießen wollen, so sei folgendes festgestellt: Der Ausdruck »bewußte erstmalige Anwendung« bezog sich keineswegs auf historische Tatsachen, sondern wandte sich dagegen, den mechanischen Zufallsbegriff des Entdeckens, der auf anderen Gebieten große Leistungen darstellen kann, auf geistige Entwicklungsgesetze anzuwenden. Hinsichtlich der 12-Tönigkeit erkannte dieses Entwicklungsgesetz der Komponist Golyscheff im Jahre 1914 an seinen eigenen Werken (»bewußt«). Von dem Brünner Theoretiker Bruno Weigl habe ich die Nachricht erhalten, daß er sich ebenfalls seit 1914 von der theoretischen Seite her (bewußt) mit der »Akkordik der chromatischen Skala« befaßt und nur durch Verlagsschwierigkeiten während des Krieges behindert wurde. (Nach dem Krieg hat der Verlag Schott-Mainz das Werk angenommen.) Soweit überhaupt die Tatsache der bewußten erstmaligen Anwendung oder Erkenntnis der 12-Tönigkeit einen Wert hat, ist hiermit der vorläufige Tatbestand festgelegt. Falls eine spätere Zeit unsere heutigen theoretischen Bemühungen würdigen wird, kann sie jedenfalls auch an Fétis' *Traité de l'harmonie* (1844) nicht vorübergehen, wo mit der Stufenleiter des *Ordre unitonique* und *Ordre omnitonique* (S. 191) ganz klar die Konsequenz aus dem schrankenlosen Modulationsprinzip im Sinne der Atonalität gezogen ist. Gedanken, zu deren Formulierung Generationen beitragen, flammen meist unabhängig voneinander auf, bis sie zur allgemein gültigen Wahrheit werden; auf dem Wege dahin entscheidet allein ihre Intensität und *Klarheit*.

So sehr ich mich mit einem Mitschaffenden verbunden fühle, und so gut ich weiß, daß ein verdienstvoller Mut zu Neuem beim Fehlen des Schöpferruhmes einen Entdeckerruhm an sich ketten möchte, so wenig erlaubt es mir mein historisches Taktgefühl, Verlagsreklame als Musikgeschichte anzuerkennen.

Mit aller Hochachtung

Herbert Eimert

Mit dieser Antwort auf den offenen Brief des Herrn J. M. Hauer im Novemberheft 1924 der »Musik« glauben wir beiden Teilen Genüge getan zu haben und erklären die Angelegenheit für uns hiermit als beendet. Die Schriftleitung

AUS DEM VERLAG

Geheimer Kommerzienrat Dr. *Ludwig Strecker*, Seniorchef des Musikverlages B. Schott's Söhne in Mainz konnte auf eine *50jährige* Tätigkeit in der Firma zurückblicken.

Demnächst wird bei *Perl* in *Berlin* die Bibliothek Busonis versteigert werden

Der soeben im *Bibliographischen Institut* in *Leipzig* erschienene erste Band der siebenten Auflage von *Meyers Lexikon* legt Zeugnis dafür ab, daß es gelungen ist, mit der Neubearbeitung des zwölfbändigen Werkes (elf Bände werden in kurzen Abständen folgen) die schwierige Aufgabe, den gewaltigen Umwälzungen und neuen Erscheinungen auf allen Lebensgebieten gerecht zu werden, vollauf zu lösen. In scharfer systematischer Gliederung, straffer Zusammenfassung des Stoffes enthält der *neue Meyer* alles Wissenswerte vom frühesten Altertum bis in die jüngsten Tage. Seine Vielseitigkeit — auch die jüngsten Richtungen in der Musik sind eingehend behandelt — seine Ausführlichkeit und Übersichtlichkeit werden ihn zu einem unentbehrlichen Handbuch machen.

TODESNACHRICHTEN

FRANKFURT: Der Musikschriftsteller und Chorleiter *Karl Werner* ist, erst 41jährig, einem tückischen Leiden erlegen.

Der hochgeschätzte Orgelkünstler *Carl Heyse* verstarb im Alter von 46 Jahren.

LEIPZIG: Der Konzertmeister des Leipziger Städtischen Orchesters, *Hugo Hamann*, ist einem Herzschlag plötzlich erlegen. Er wurde am 4. Mai 1870 zu Hof geboren. Dem Leipziger Gewandhausorchester gehörte er seit 1899 an.

PADUA: In dem 79jährigen Organisten der Kathedrale von Padua, *Luigi Bottazzo*, der am 29. Dezember gestorben ist, hat Italien den nächst Bossi hervorragendsten Orgelspieler verloren.

STUTTGART: Der weit über Württembergs Grenzen bekannte Musikpädagoge *Heinrich Mohrstatt* ist hier gestorben.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 57, Bülow-Straße 107, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Butting, Max: op. 25 Kammersinf. für 13 Instr. Tischer & Jagenberg, Köln.

Graener, Paul: op. 67 Divertimento. Kl. Part. Eulenburg, Leipzig.

Honegger, Arthur: Pastorale d'été. Sénart, Paris; kleine P. auch Wiener Philharm. Verl.

Pillney, Karl Hermann (Köln): Ouvertüre zu einem Märchenspiel, noch ungedruckt.

Reuß, August: op. 39 Sommeridylle. Tischer & Jagenberg, Köln.

Reznicek, E. N. v.: Serenade (G) für Streichorch. Birnbach, Berlin.

Rimskij-Korssakoff, N.: Orchestersuite aus »Der goldene Hahn«. Kl. Part. Wiener Philharm. Verl.

Roussel, Albert: Pad nâvati. Poème symph. Durand, Paris.

Strawinskij, Igor: Suite de Pulcinella d'après Pergolesi. Russ. Musik-Verl., Berlin.

Toch, Ernst: op. 27 Phantast. Nachtmusik. Tischer & Jagenberg, Köln.

Varèse, Edgar: Amériques. (Suite). Curwen, London.

Weismann, Julius: op. 56 Rhapsodie in drei Sätzen. Tischer & Jagenberg, Köln.

b) Kammermusik

Albrecht, Alexander: op. 19 Streichquartett. Tischer & Jagenberg, Köln.

Angenot, Laurent: Sonate p. Viol. et Piano. Sénart, Paris.

Baußnern, Waldemar v.: Suiten Nr. 1 für Viol. und Klav., 2 f. Fl. u. Klav., 3 f. Klarin. und Klavier. Vieweg, Berlin.

Casella, Alfredo: Konzert f. 2 Viol., Bratsche und Vcell. Univers.-Edit., Wien.

Ehrmann, Rosette: Sonate p. Viol. et Piano. Sénart, Paris.

Fiévet, Paul: Quatuor à cordes en ré mineur. Evette & Schaeffer, Paris.

Mayerhoff, Franz: op. 37 Sonate (D) f. Viol. und Pfte. Klemm, Leipzig.

Kornauth, Egon: op. 26 Streichquartett (g). Doblinger, Wien.

Korngold, E. W.: op. 16 Streichquartett. Schott, Mainz.

Rüdinger, Gottfried: op. 51 Ein Gruß an Papa Haydn. Ein Haustrio f. Pfte., V. u. Vcell. Volksvereins-Verl., München-Gladbach.

Siegl, Otto: op. 35 Zweites Streichquartett (atonal). Doblinger, Wien.

Telemann, Georg Phil.: Sonaten B-dur und c-moll f. Flöte oder Viol. u. Cembalo (Vc. ad lib.) bearb. von M. Seiffert. Kistner & Siegel, Leipzig.

Toch, Ernst: op. 28 Streichquartett auf den Namen Baß. Tischer & Jagenberg, Köln.

Varèse, Edgar: Octandre f. 8 Soloinstr. Curwen, London.

Weill, Kurt: op. 8 Streichquartett Nr. 1. Univers.-Edit., Wien.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Baußnern, Waldemar v.: Zwei Präludien u. Fugen f. Klavier. Vieweg, Berlin.

Besch, Otto: Sonate f. Pfte. Leuckart, Leipzig.

Boyce, Ethul: The Garland. Short Suite f. Piano. Augener, London.

Chiostri: Suite p. Pfte. Ricordi, Milano.

Hindemith, Paul: op. 36 Nr. 1 Klavierkonzert. Schott, Mainz.

Pick-Mangiagalli, R.: op. 39 Sortilegi. Poema sinfon. p. Pfte. e Orch. Riduzione p. 2 Pfte. Ricordi, Milano.

Prill, Emil: op. 15 Vierundzwanzig Etüden f. die Flöte f. Fortgeschrittene. Zimmermann, Leipzig.

Püschel, Julius: Elementarviolinschule. Hofmeister, Leipzig.

Reuter, Florizel v.: Suite f. Viol. allein nach Locatelli. Eulenburg, Leipzig.

Royer, Etienne: 14 préludes-variations en ordre diatonique p. Piano. Sénart, Paris.

Seroux, Maurice de: Divertissement p. Piano. Sénart, Paris.

Siegl, Otto: op. 18 Drei Komposit. f. Vcell. u. Pfte. Nr. 1 Nachtpoesie, 2 Scherzo, 3 Eleg. Gesang. Böhm & Sohn, Augsburg.

— op. 36, Nr. 1 Kleine Sonate f. Pfte. Doblinger, Wien.

Strawinskij, Igor: Konzert f. Klav. Ausg. f. zwei Klav. Russ. Musik-Verl., Berlin.

Stürmer, Bruno (Essen): op. 23 Solo-Sonaten a) f. Viol. b) f. Vcell, noch ungedruckt.

Suter, Ernst: op. 23 Konzert f. Viol. Hug, Leipzig.

Szanto, Theod.: Petite Suite p. Vcelle avec Orch. ou Piano. Hamelle, Paris.

Tansman, Alexandre: Sonatine p. Piano. Sénart, Paris.

Tcherepnine, Alex.: Sonate (A) p. Piano. Heugel, Paris.

Weismann, Julius: op. 68 Sonatine (G) f. Pfte. Steingräber, Leipzig.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Nerini, E.: Mazeppa. Drama lyrique en 4 actes. Poème de G. Montoya et E. Nerini. Ricordi, Milano.

Unger, Hermann (Köln): Bühnenmusiken zu O'Noeill »Der haarige Affe«, Hauptmanns »Han-

neles Himmelfahrt«, Hofmannsthals »Jedermann«, Kalidasas (Kornfeld) »Sakuntala«, noch ungedruckt.

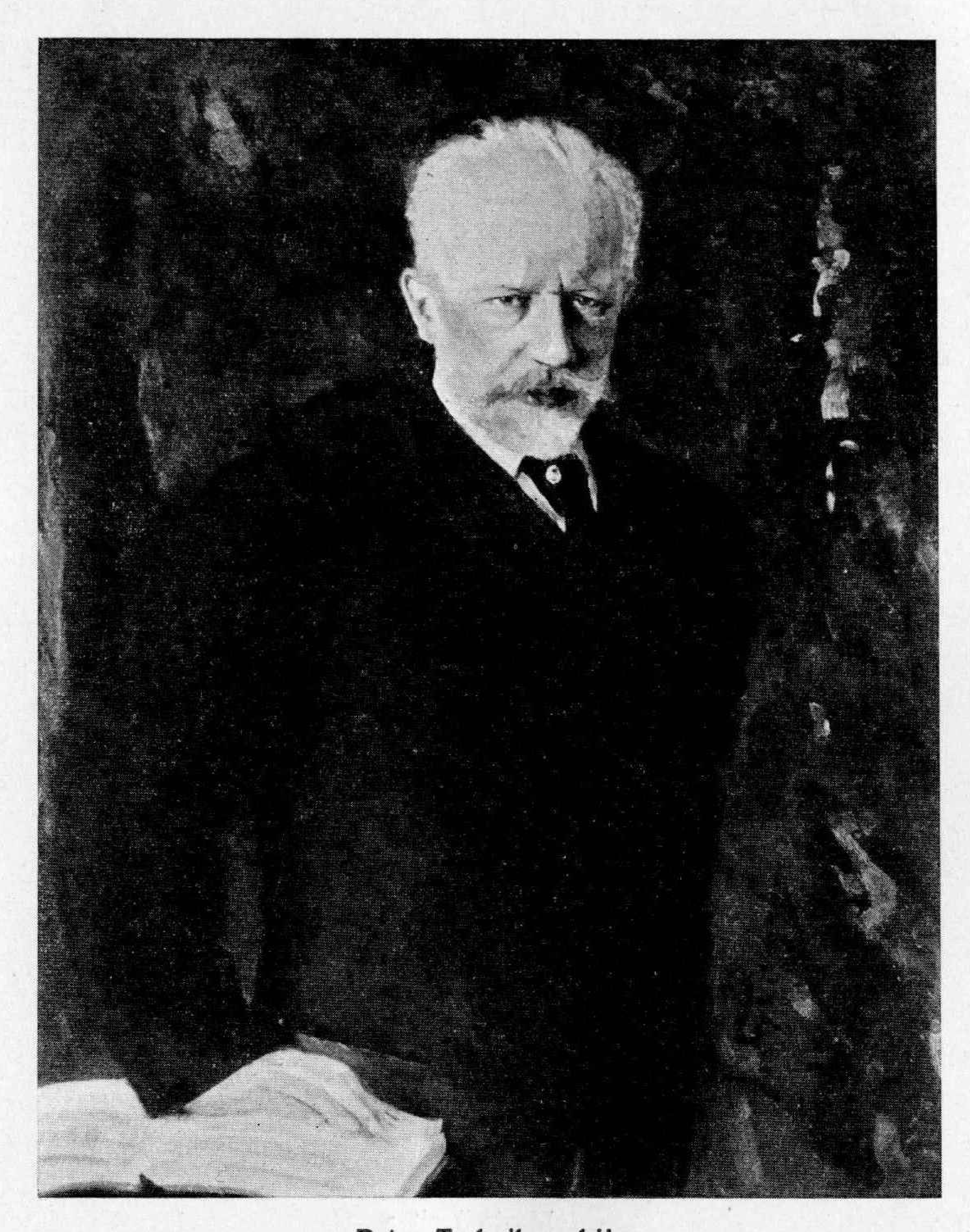
b) Sonstige Gesangsmusik

Bauer, Adolf: op. 29 Totentänze f. gem. Chor und Orch. Tischer & Jagenberg, Köln.
Bergh, Rudolf: op. 43 Der Berg des heiligen Feuers. Symbol. Singspiel f. Solost., Chor u. Orch.; op. 44 7 Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. u. Klav. Tischer & Jagenberg, Köln.
Desrez, Maurice: Poèmes salomniques p. chant et orch., poésie de Jean Bonnerot. Leduc, Paris.
Fischer, Karl August: Rose weiß, Rose rot. Eine Liederreihe nach Ged. von Löns. Steingräber, Leipzig.
Frey, Martin: op. 73 Männerchöre. Leuckart, Leipzig.
Gál, Hans: op. 14 Sieben Kinderverse von P. Dehmel f. Frauenchor. Tischer & Jagenberg, Köln.
Grabert, Martin: op. 55 Fünf geistl. Chöre f. Frauenchor. Vieweg, Berlin.
Kahn, Rob.: op. 76 Vier feierliche Gesänge f. einst. Chor mit Pfte. od. Org. od. Harmon. Simrock, Berlin.
Karg-Elert, Sigfr.: op. 98 Nr. 1 Abendstern f. Ges. mit Org.; Nr. 2 Geistl. Dialog eines Vaters mit seinem fünfjähr. Töchterlein f. 1 od. 2 St. m. Org. Simon, Berlin.
Keußler, Gerhard v.: Zebaoth. Bibl. Oratorien. Part. Peters, Leipzig.
Klages, Adolf: op. 44 Schön Wronka. Ballade für Sopr., gem. Chor, kl. Orch. oder Pfte. Kistner & Siegel, Leipzig.
Klengel, Paul: op. 59 Vier Lieder f. mittl. St., Viol. u. Pfte. Tonger, Köln.
Kletzki, Paul: op. 8 Lieder der Schwermut f. hochdramat. Sopran u. Pfte., op. 10 Fünf Lieder f. Ges. mit Pfte. Simrock, Berlin.
Krieger, Joh. Phil.: Die Gerechten werden weggerafft. Trauermusik f. 4 gem. St. mit Streichorch. u. Org. (M. Seiffert). Kistner & Siegel, Leipzig.
Malipiero, G. F.: Le stagioni italiche p. Soprano e Pfte. Ricordi, Milano.
Mattiesen, Ernst: op. 13 Zwiegesänge zur Nacht mit Pfte. Peters, Leipzig.
Moritz, Edvard: op. 18, 19 u. 25 Lieder u. Gesänge. Birnbach, Berlin.
Nellius, Georg: op. 24 Zwanzig Lieder aus dem Sauerlande m. Pfte. Sauerländer Musik-Verlag, Neheim.
Pfitzner, Hans; op. 35 Sechs Liebeslieder nach Gedichten von Ricarda Huch f. 1 Singst. m. Klav. Fürstner, Leipzig.
Rebling-Everling, E.: Sechs Lieder f. eine mittl. Singst. mit Pfte. Klemm, Leipzig.
Rittmannsberger, Th.: op. 5, 7, 9 u. 11 Lieder mit Gitarre. Vieweg, Berlin.
Rüdinger, Gottfried: op. 49 Rund um die Linde. Volkslieder f. gem. Chor. Volksvereins-Verl., München-Gladbach.
Schmid-Kayser, Hans: Neue Weisen zur Laute. Vieweg, Berlin.
Schmidt, Georg Wilhelm: op. 4 Sechs Lieder für (dreist.) Frauenchor. Raabe & Plothow, Berlin.
Schnabel, Alexander Maria: op. 18 Der einsame Weg; op. 19 Morgensternlieder; op. 20 Lieder der Sehnsucht f. 1 Singst. m. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Schoeck, Othmar: op. 36 Elegie. Liederfolge f. 1 Singst. u. Kammerorch. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Schreker, Franz: Zwei lyrische Gesänge für hohe St. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Schubert, Kurt: 8 Lieder m. Pfte. Continental-Verl., Berlin.
Smetana, Friedrich: Erste Lieder mit Pfte. Hudebni Matice, Prag.
Stürmer, Bruno (Essen): op. 20 Gesänge f. Sopran u. Streichquartett, noch ungedruckt.
Tiersot, Julien: Chansons de Ronsard p. une voix et Piano. Heugel, Paris.
Trunk, Richard: op. 48 Sechs Lieder nach Gedichten von G. Keller m. Pfte. Halbreiter, München.
Wagner, Franz: Altdeutsches Christgeburtspiel. Vieweg, Berlin.
Webern, Anton: op. 15 Fünf geistl. Lieder f. Ges., Flöte, Klarin., Tromp., Harfe u. Geige. Univers.-Edit., Wien.
Weingartner, Felix: op. 70 Fünf Lieder f. Ges. u. Pfte. Birnbach, Berlin.
Weismann, Julius: op. 53 Vier Lieder aus des Knaben Wunderhorn mit Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.
Winkelhake, Adolf: 16 deutsche Volkslieder. Ein Volksliederkonzert f. gem. Chor bearb. Hampe, Hannover.
Wolzogen, Elsa Laura v.: Meine Lieder zur Laute. Bd. 10. Hofmeister, Leipzig.
Zachow, Friedr. Wilh.: Herr, wenn ich nur dich habe. Kantate (M. Seiffert). Kistner & Siegel, Leipzig.

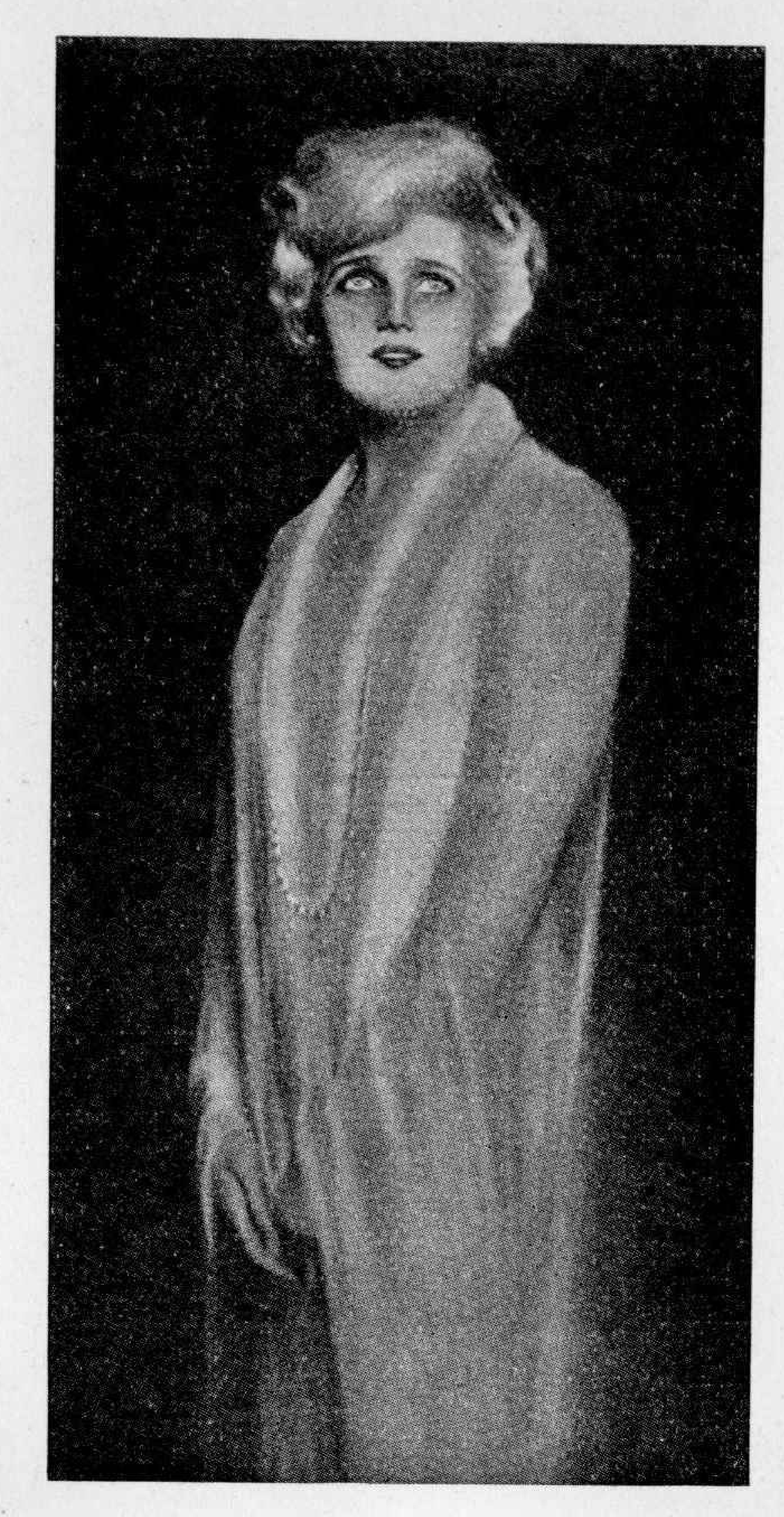
III. BÜCHER

Beethoven s. Sandberger.
—'s Vollendung. Eine Streitschrift von Walter Krug. Allgemeine Verlagsanstalt, München.
Bertrand, Paul: Précis d'histoire de la musique. Leduc, Paris.
Puccini, A.: La vita di Giacomo Puccini da Fraccaroli. Ricordi, Milano.
Sandberger, Adolf: Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. II. Beethoven-Forschungen. Drei Masken-Verl., München.
Zuschneid, Karl: Grundlagen des Klavierspiels u. der allgem. Musiklehre. Vieweg, Berlin.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstraße 107
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.



Peter Tschaikowskij
nach dem Gemälde von N. D. Kusnetzow
in der Tretjakoff-Galerie zu Moskau



Marie Jeritza



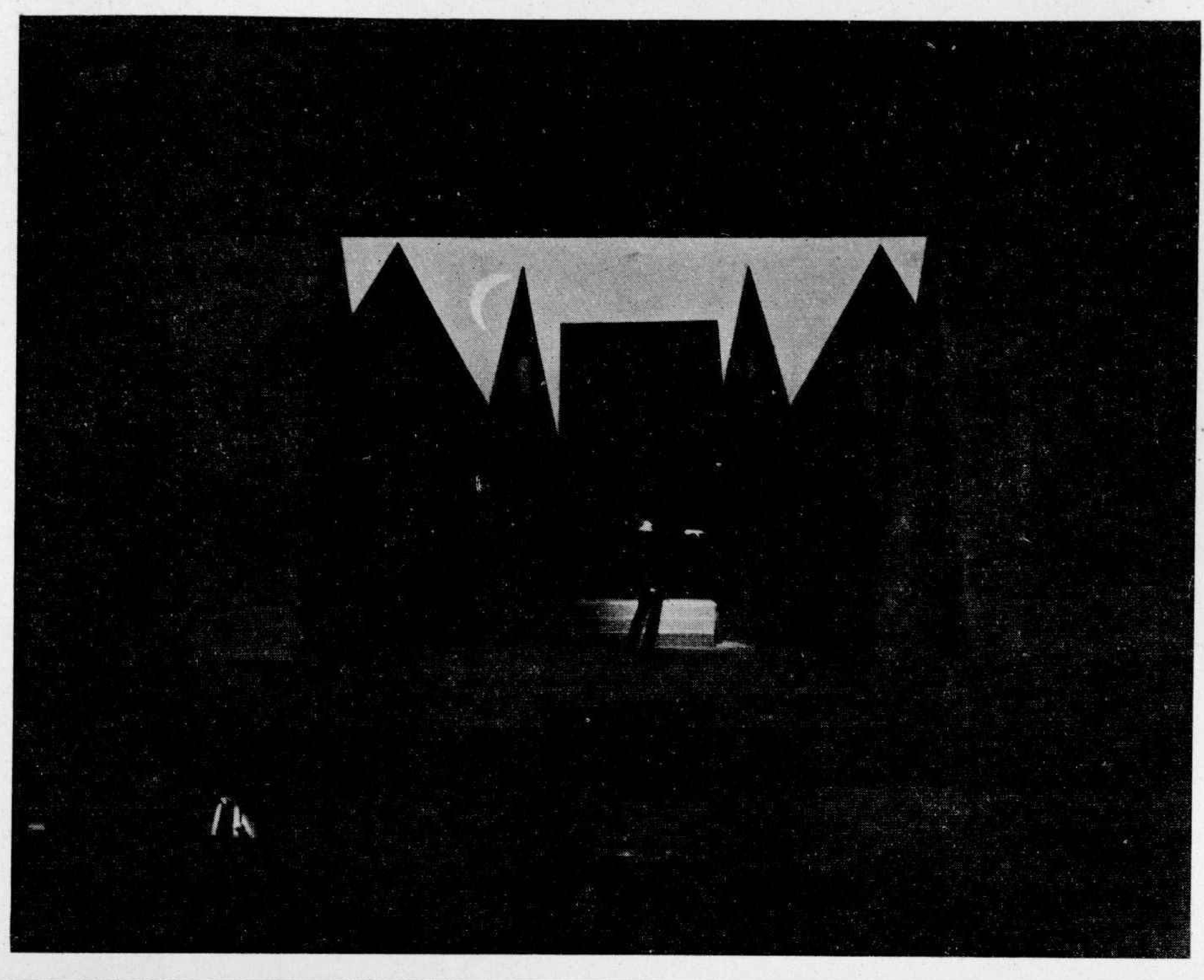
Wanda Landowska
nach einer Lithographie von Emil Orlik

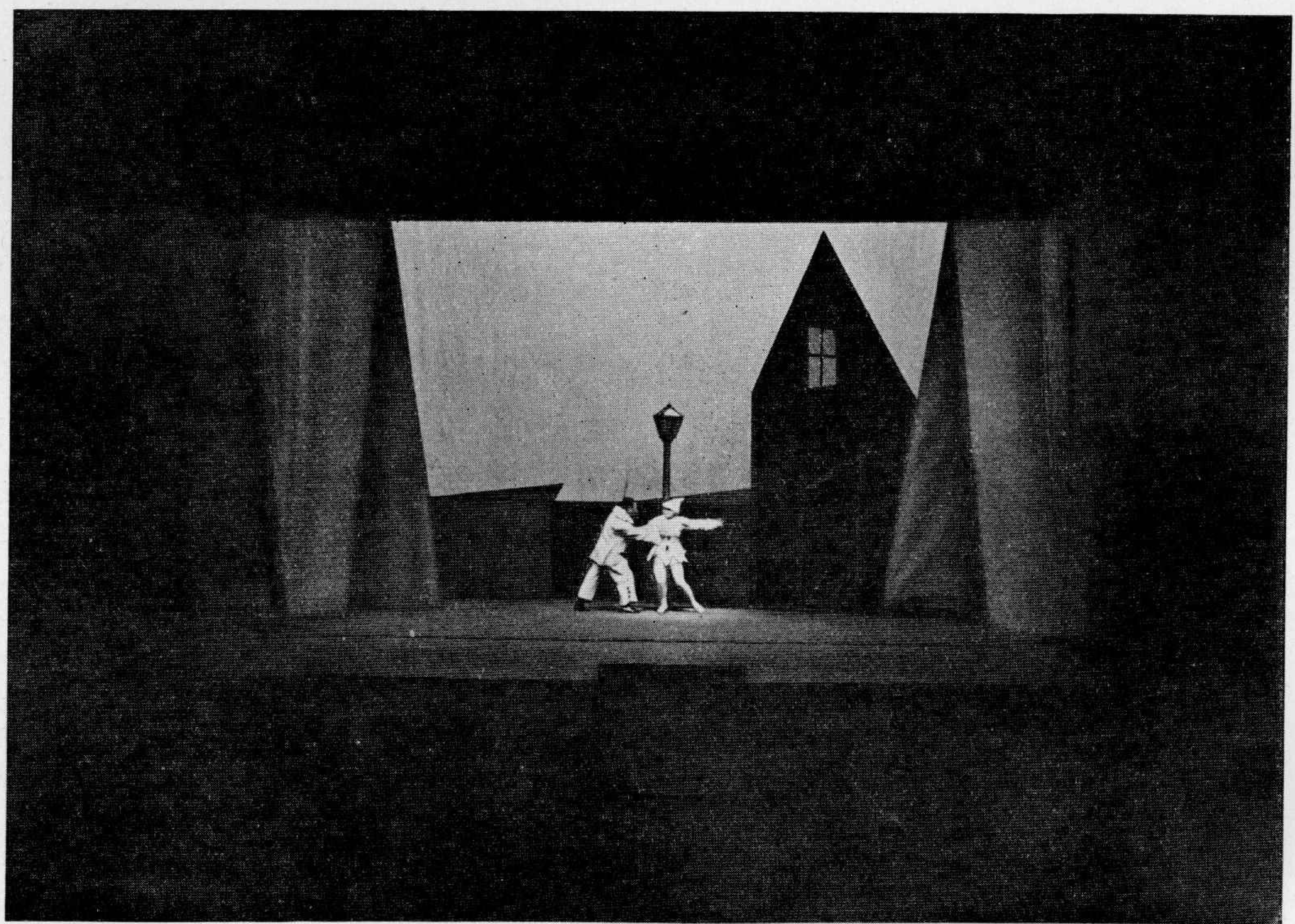


Marie Gutheil-Schoder

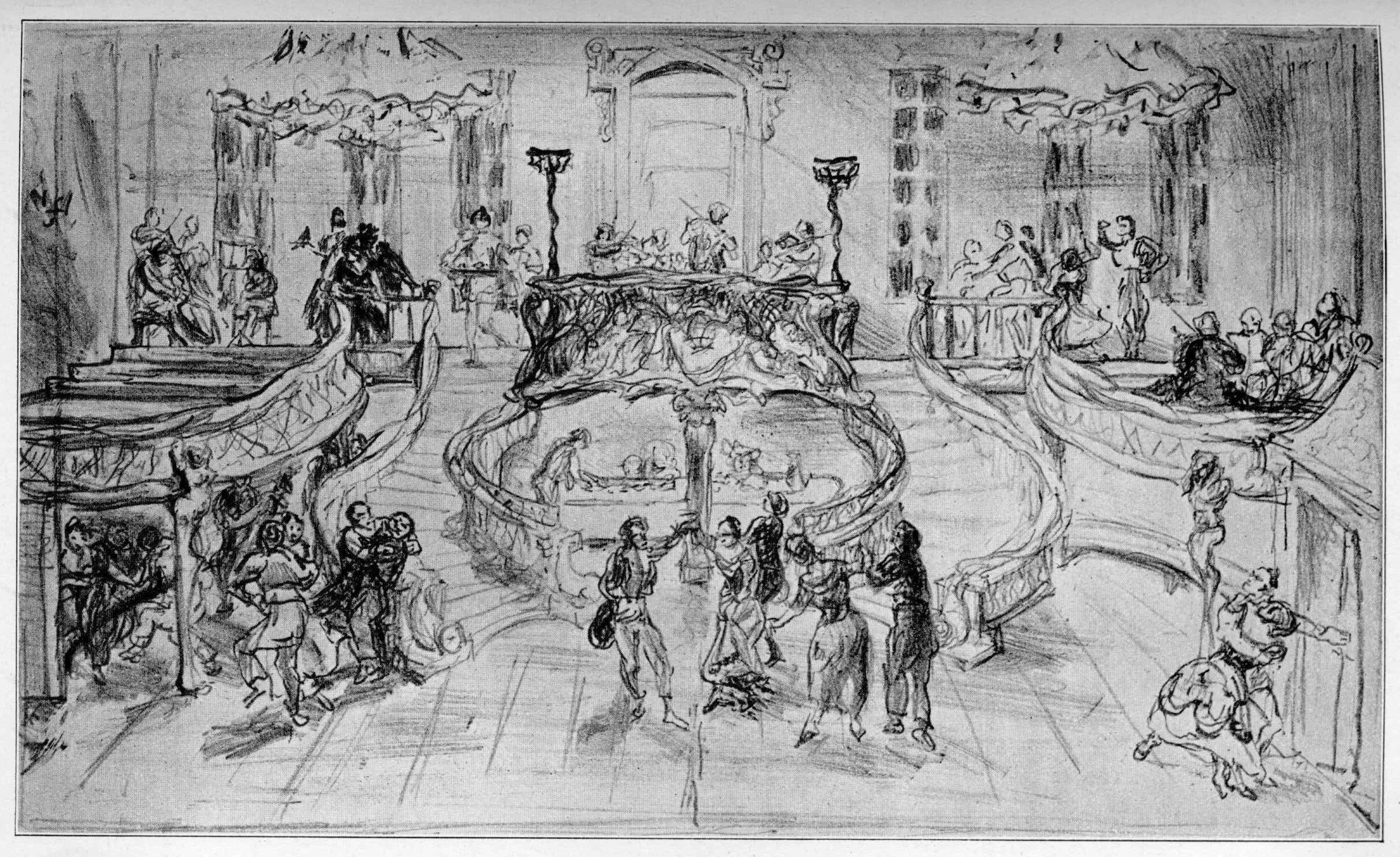


Gotische Choralnotation
aus den Musikalischen Schrifttafeln von Johannes Wolf





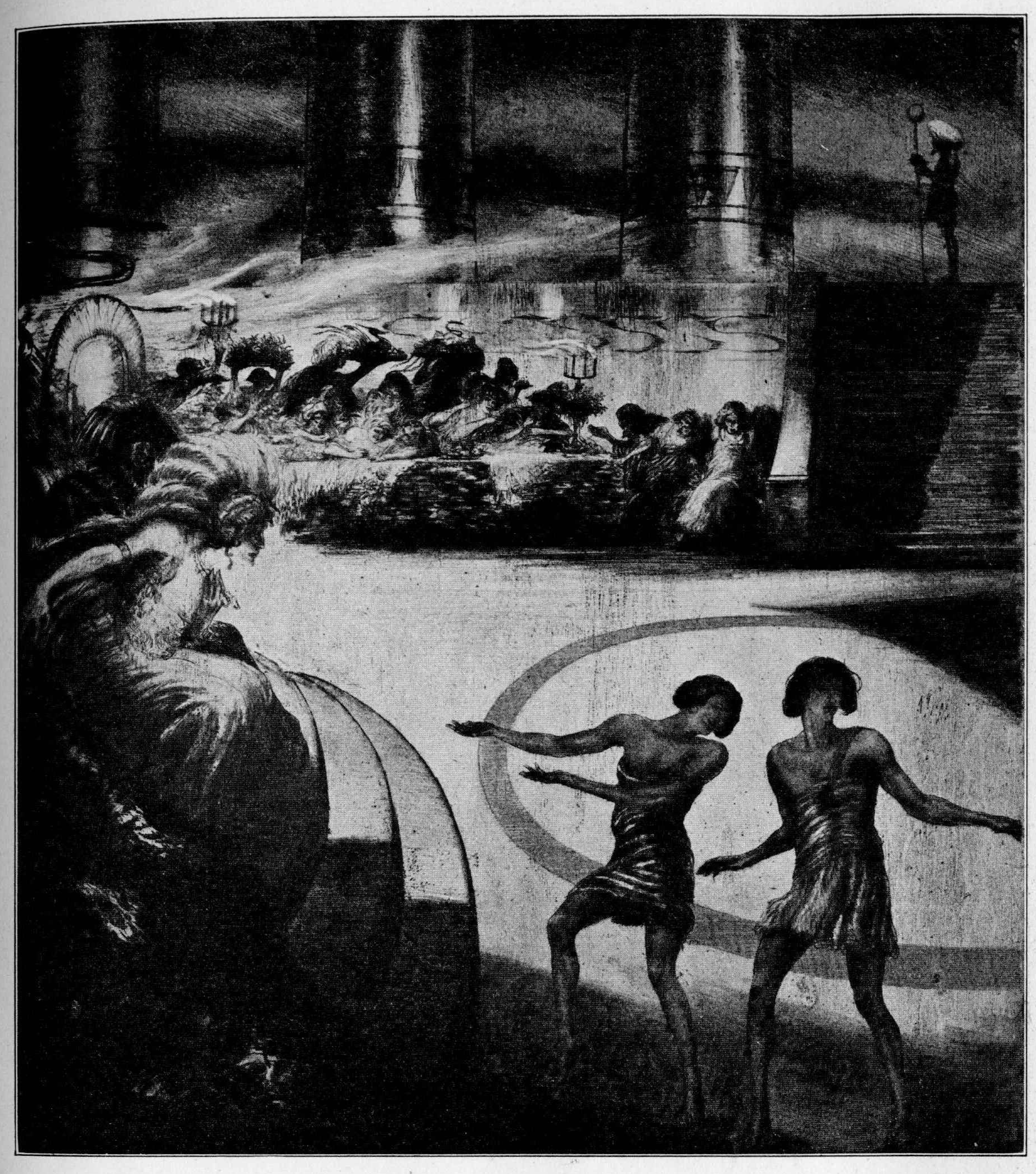
Zwei Szenenbilder zu den Sette canzoni von G. F. Malipiero
oben 1. Szene: Der Blinde, unten 7. Bild: Aschermittwoch der deutschen Uraufführung in Aachen
Bühnenbilder von Anke Oldenburger



Dekorationsentwurf von Max Slevogt zum Don Giovanni
(mit Genehmigung des Verlages Bruno Cassirer, Berlin)



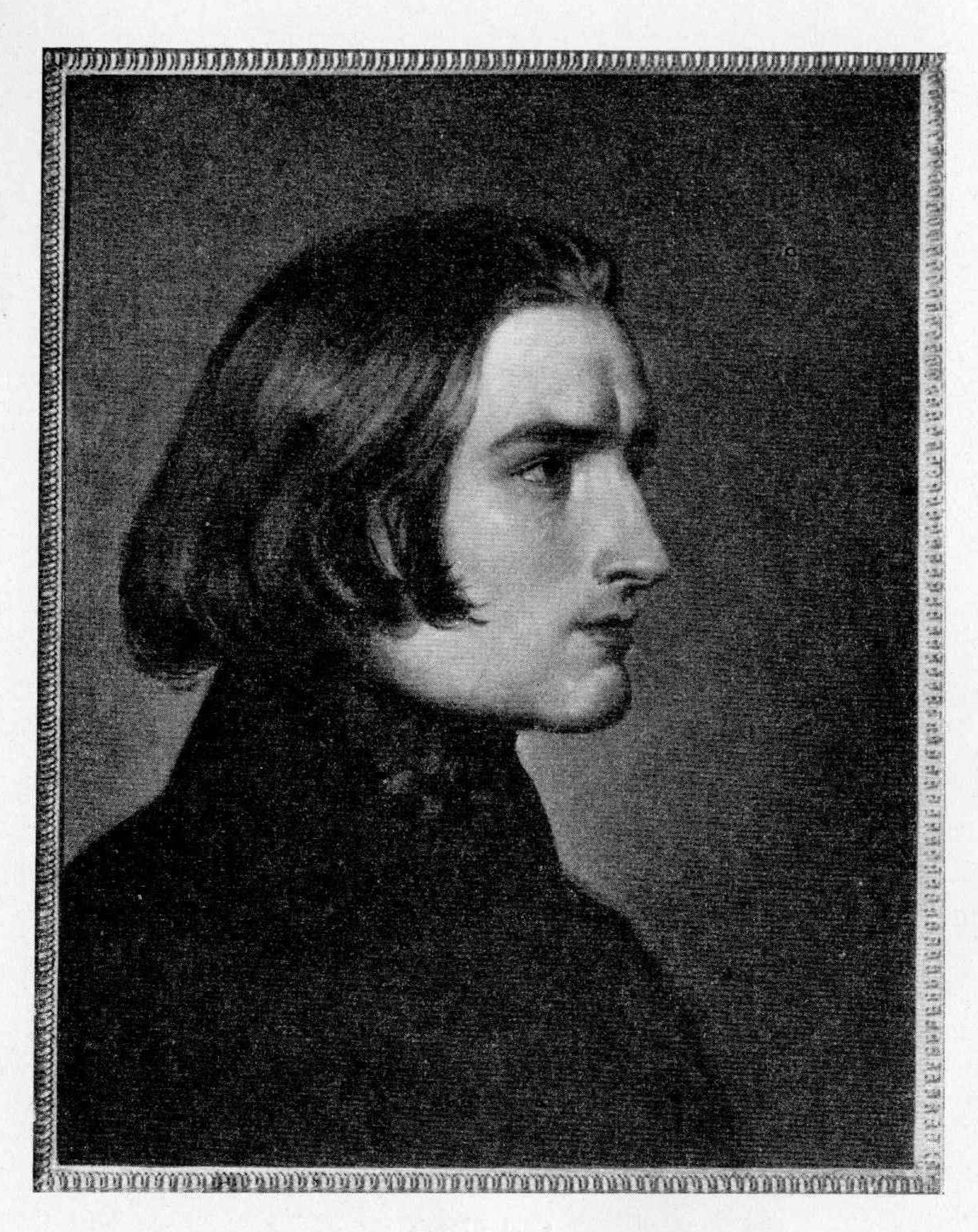
Dekorationsentwurf von Max Slevogt zum Don Giovanni
(mit Genehmigung des Verlages Bruno Cassirer, Berlin)



Josephslegende
Radierung von Alois Kolb
(mit Genehmigung des Avalun-Verlages, Hellerau)



Salome
Radierung von Alois Kolb
(mit Genehmigung des Avalun-Verlages, Hellerau)

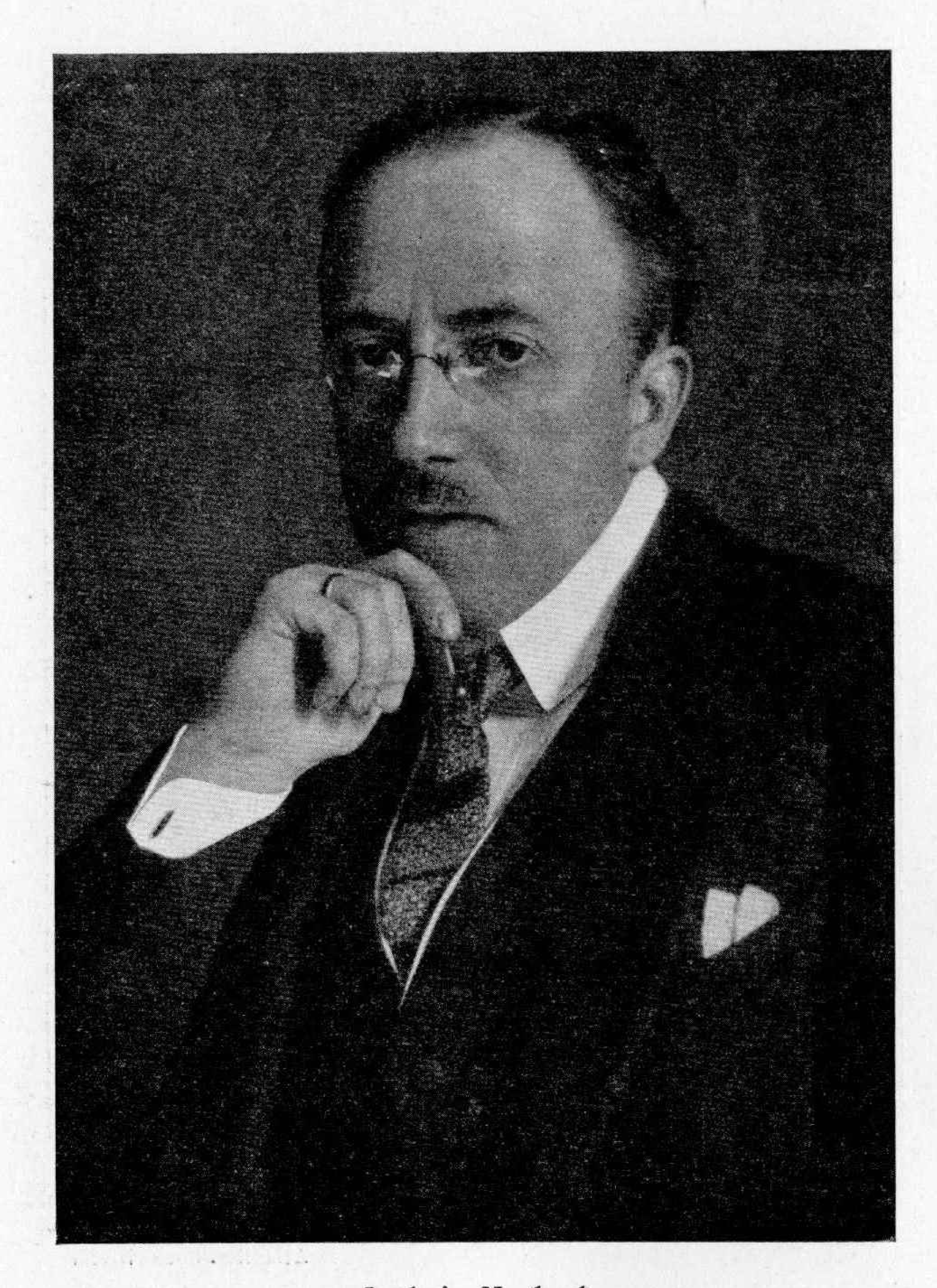


Franz Liszt
nach dem Gemälde von Franz Xaver Winterhalter
Paris 1834



Suse Byk, Berlin, phot.

Carl Flesch

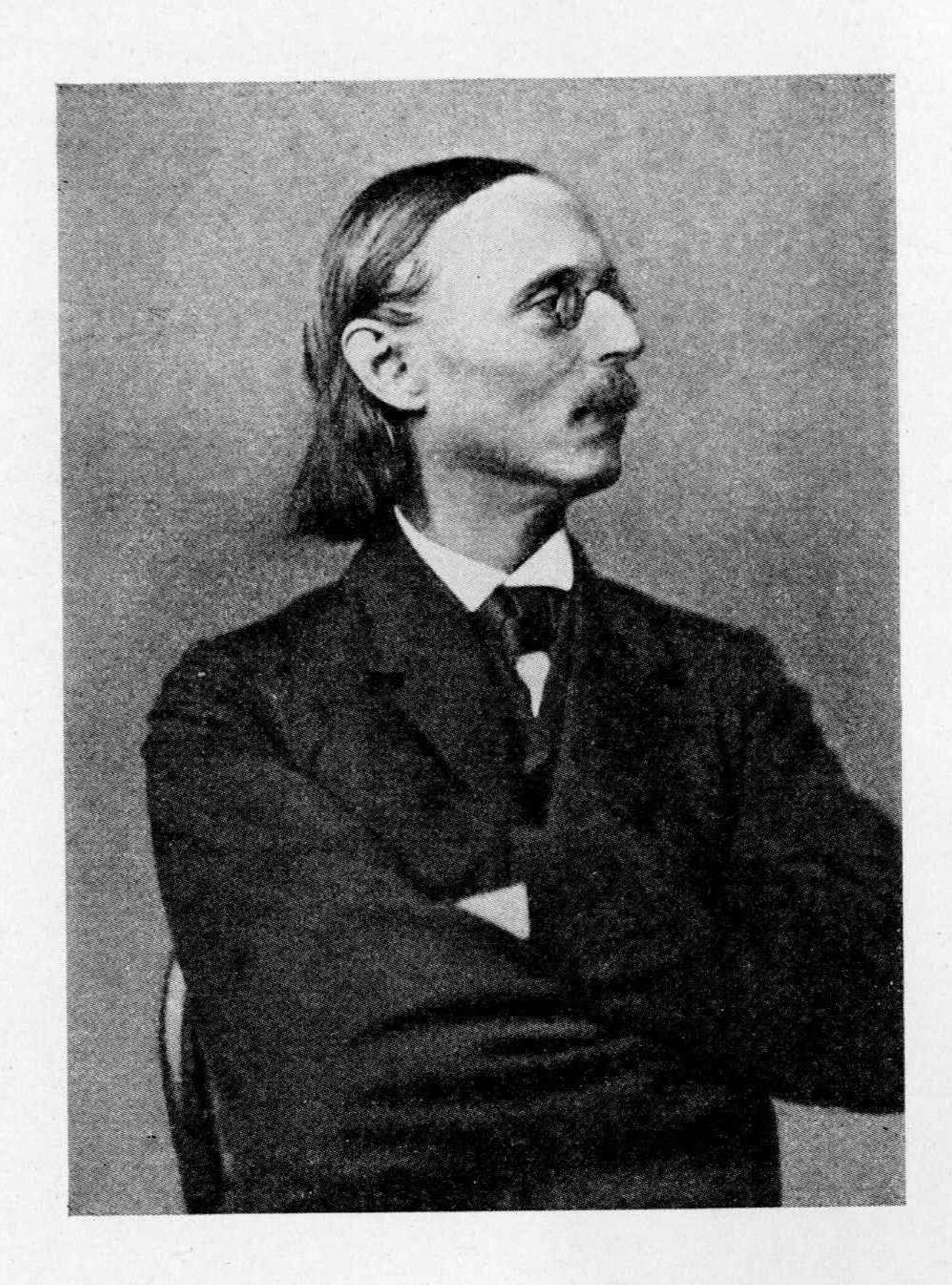


Ludwig Neubeck



Atlantic-Photo, Berlin

Benjamino Gigli



Meine Weltanschauung, mein Welt-
gefühl in dramatische Formen zu fassen, ist der tiefste Trieb meines
Innern, an dessen consequenter Ausbildung mich nur bisher
nichts als Mangel an Energie, Regsamkeit, ein zu geringes
äußeres Selbstbewußtsein welche meinem Wesen [illegible] [illegible]
gehindert hat

Peter Cornelius
(geb. 24. Dezember 1824)
und ein Teilstück aus einem seiner Briefe



Chinesisches Orchester





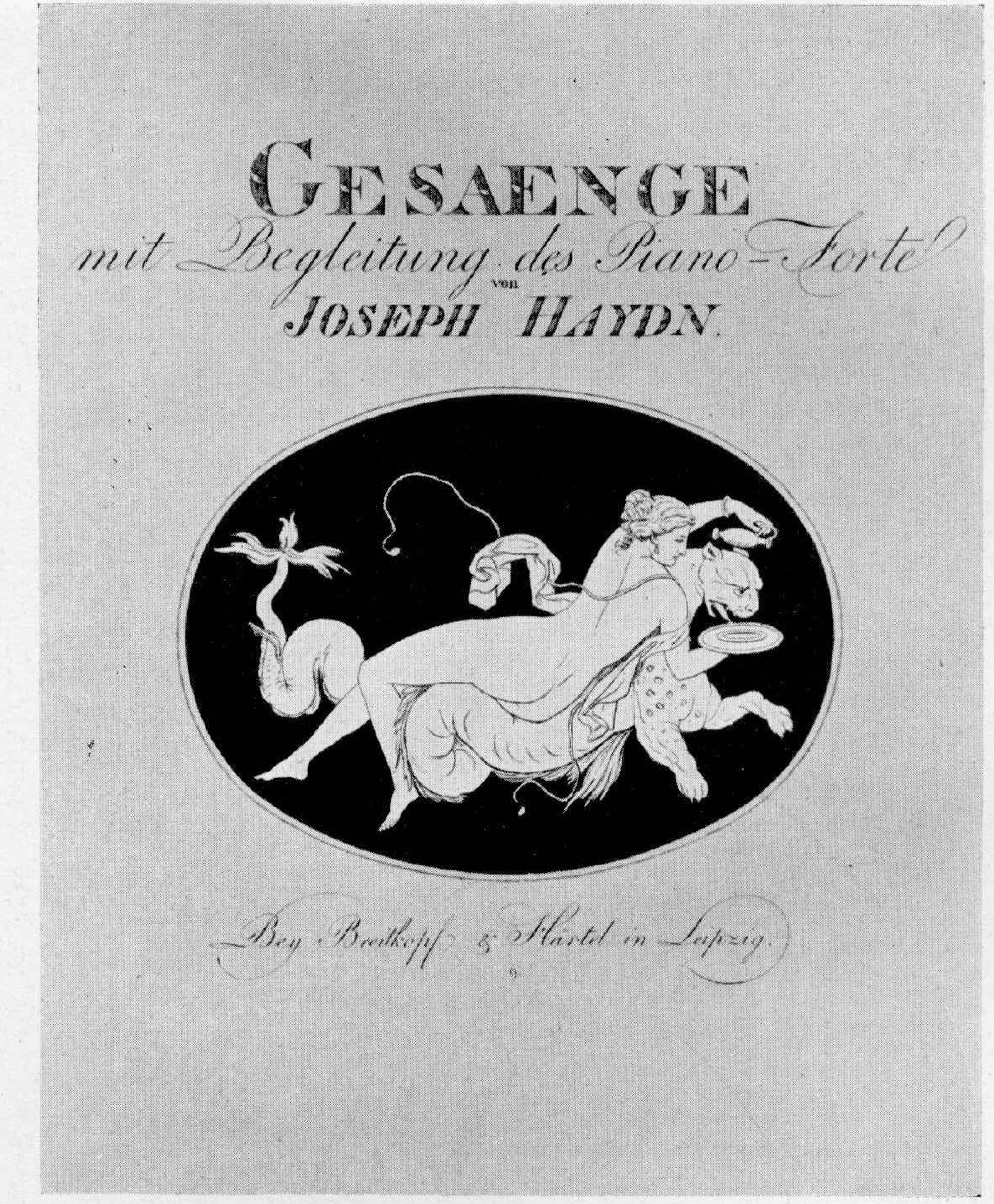
Notentitel

Missarum liber primus (1554)
von Palestrina

Missae (1589)
von Orlando di Lasso

(aus der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin)





Notentitel

Oeuvres complettes von Muzio Clementi — Gesänge von Joseph Haydn

(aus der Sammlung Von zur Westen, Berlin)



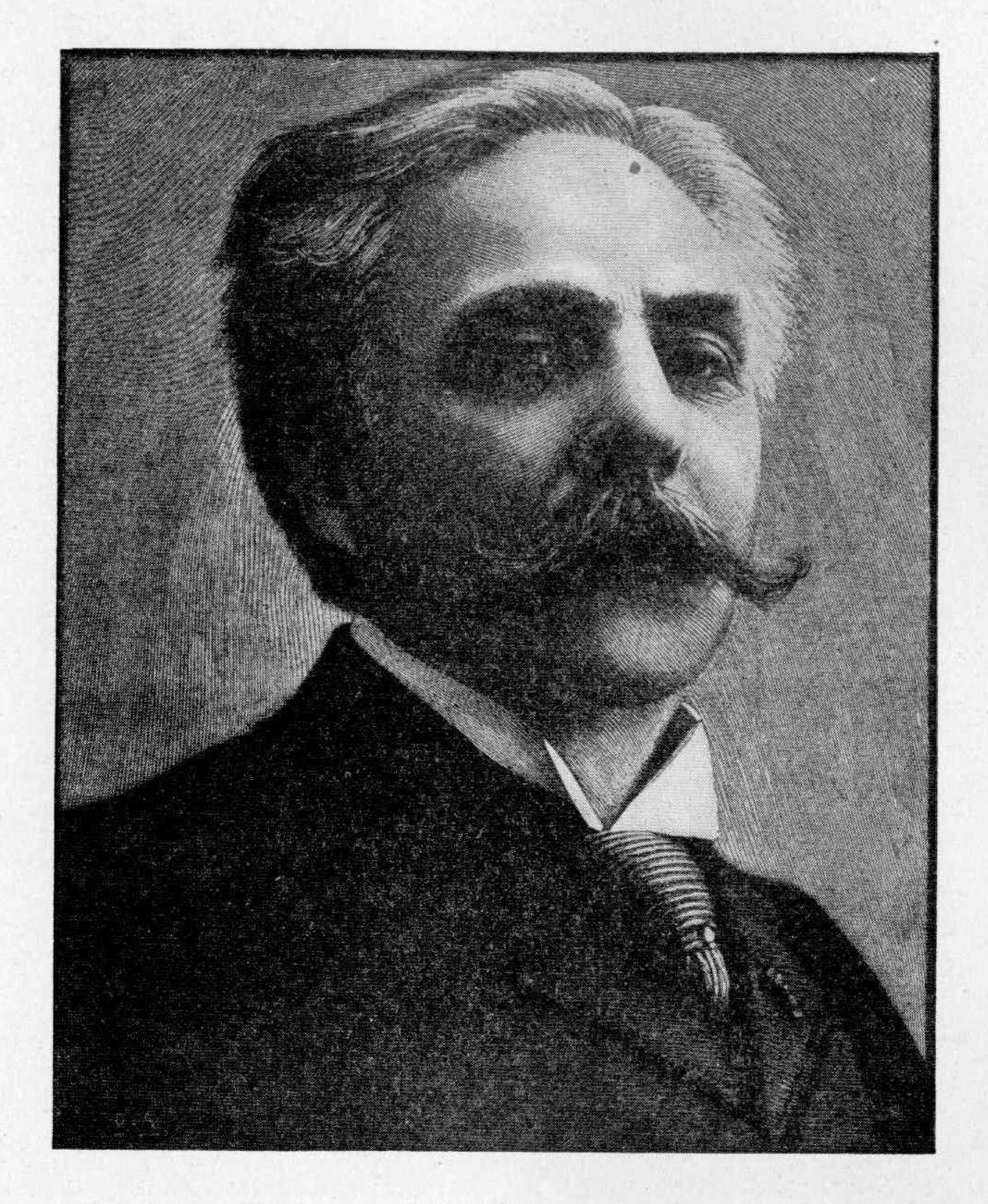
R. Lissner, Berlin, phot.

Das für Mexiko bestimmte Beethoven-Denkmal
von Theodor v. Gosen-Breslau

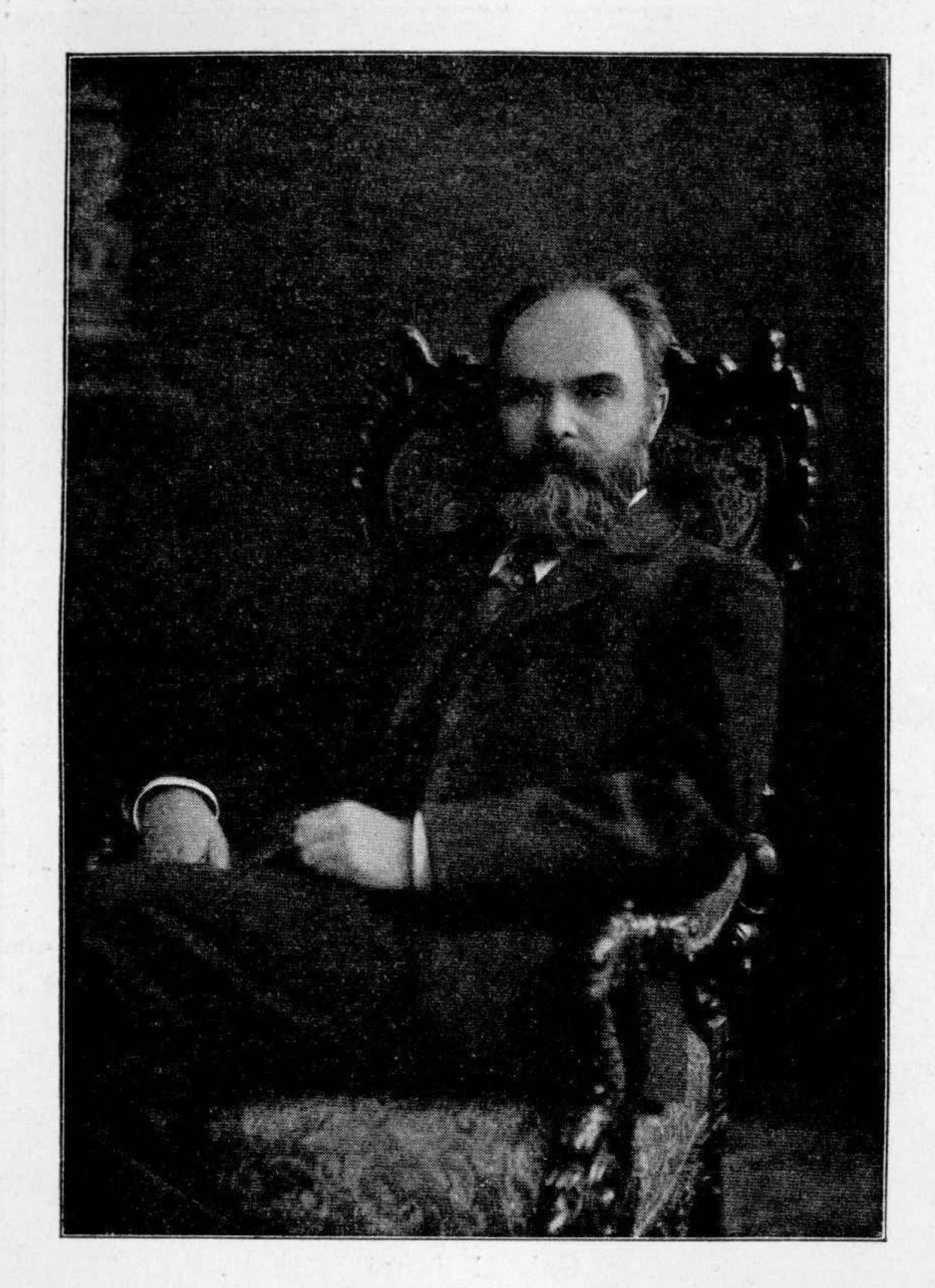


Karl Schenker, Berlin, phot.

Giacomo Puccini
† 29. November 1924



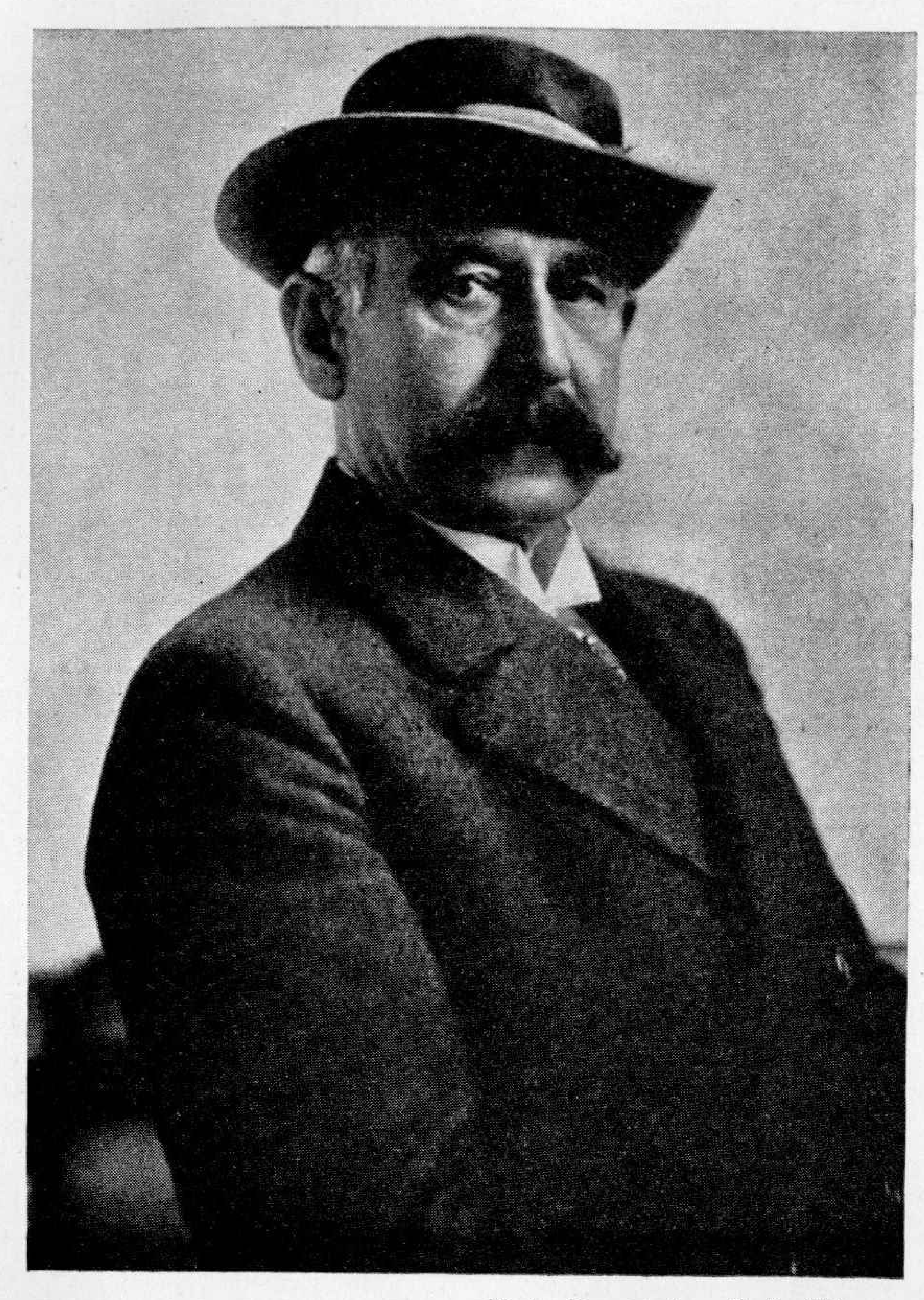
Gabriel Fauré
† 4. November 1924
Zeichnung von Georges Aubert
(Mit Genehmigung der Revue Musicale)



Sergei Ljapunoff
† 9. November 1924



Eine Seite aus der Partitur-Skizze von Gustav Mahlers Zehnter Sinfonie



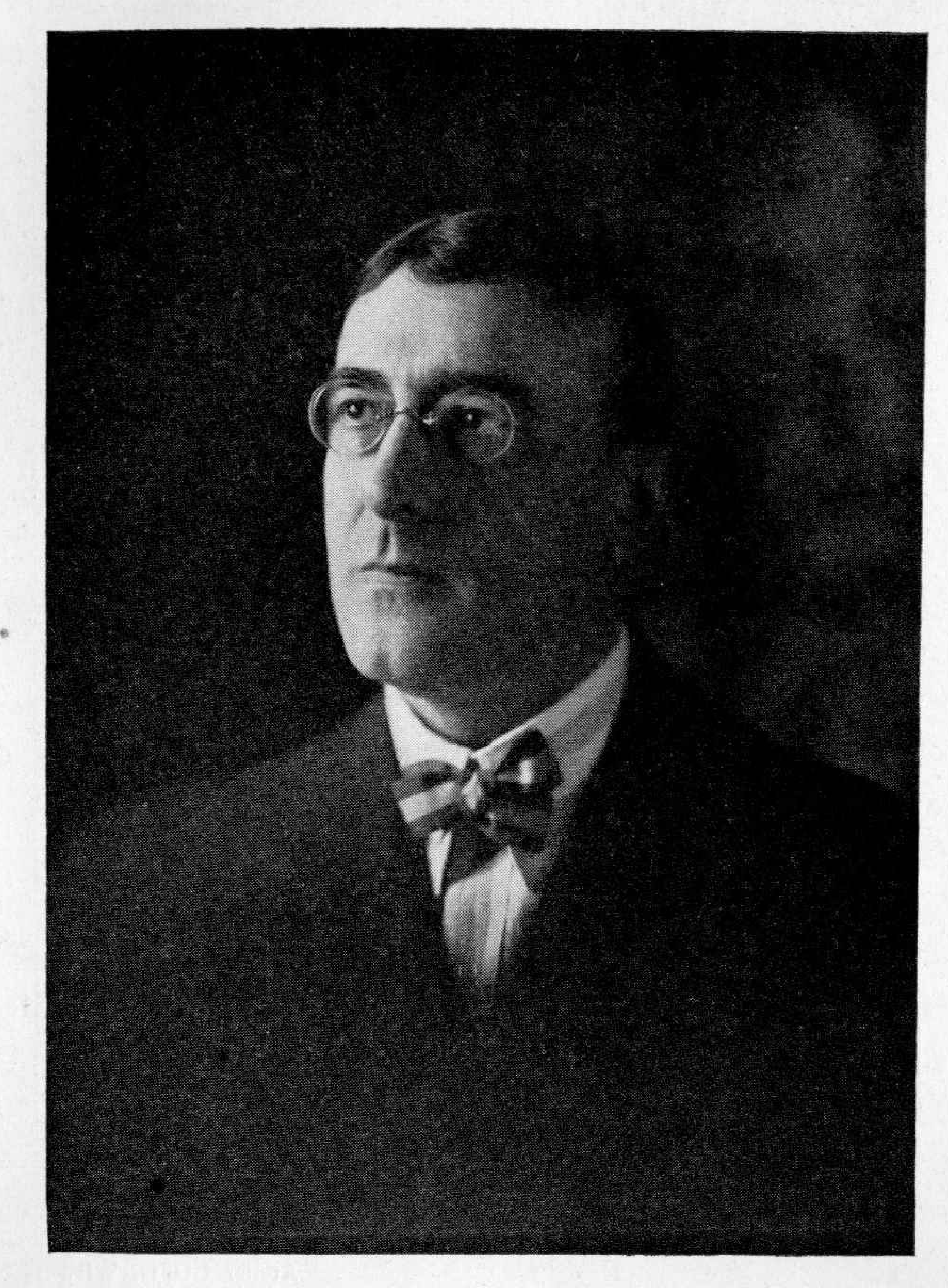
Verl.: Herm. Leiser, Berlin-Wilm.

Xaver Scharwenka



Atelier Glantz, Wien

Ferdinand Löwe



Robert Volkner

Brief Beethovens an den Verleger S. A. Steiner
veröffentlicht mit Genehmigung der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, Rob. Lienau, Berlin-Lichterfelde, in deren Besitz sich das Original befindet

[illegible] Adjutanten – [illegible]

[illegible]

[illegible] zu übergeben

ich [illegible]

[illegible]

ich [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] Exemplar

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] Adjutanten –

Schickt jemand einen
Brief, so bitte ich diesen
[illegible] sicher zu übergeben,
[illegible] nicht, [illegible] die
[illegible] auf [illegible]
u. der [illegible]
[illegible]
können! — [illegible]
[illegible] mit dem [illegible]
im [illegible] Kreise,
[illegible]
daß die [illegible]
[illegible]
[illegible] — [illegible]

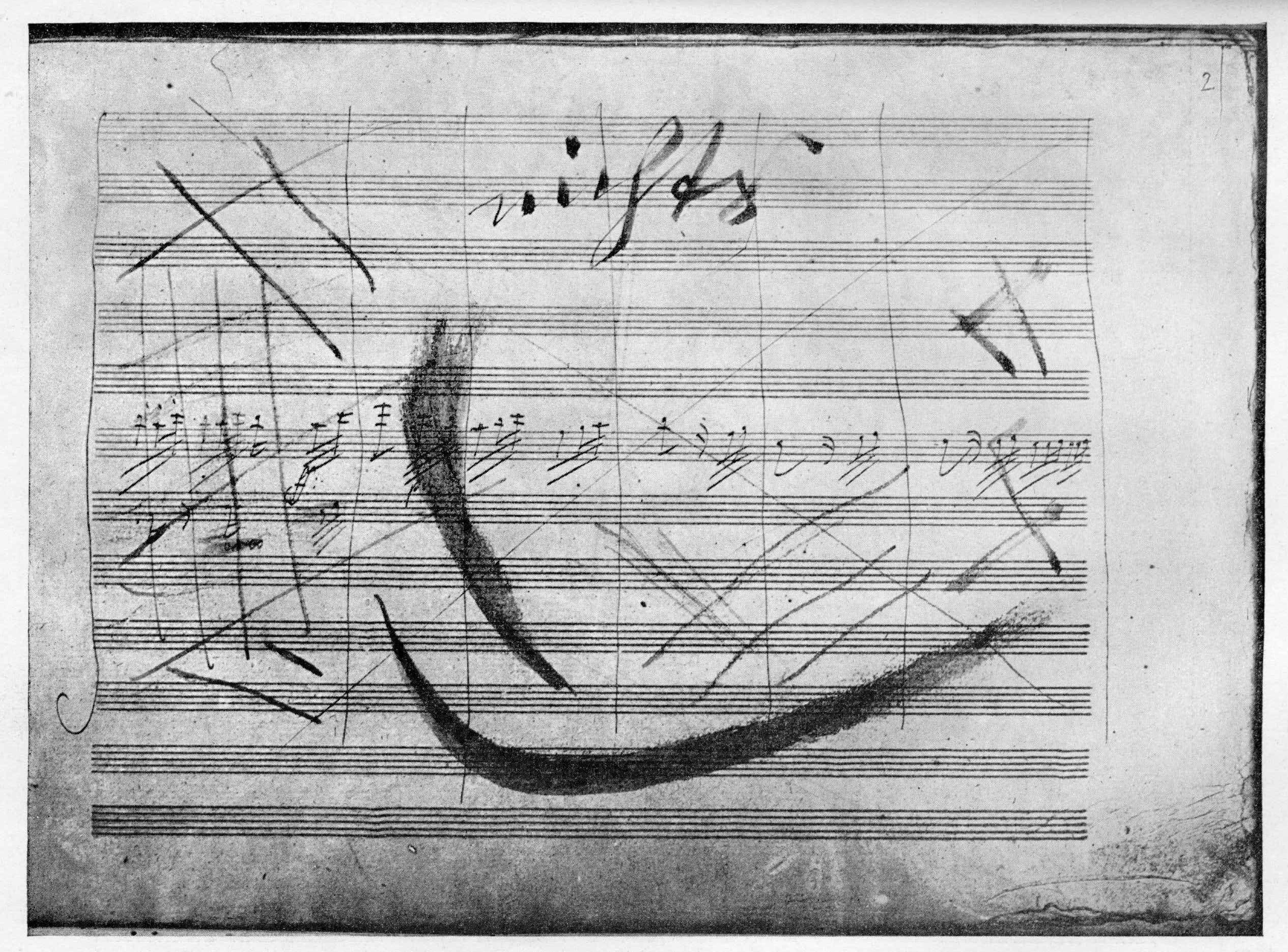
Schon das Lied auf
Wellington erscheint
zur Zeit des
Schlittschuhlaufens,
d. h. veni, vidi, vici!!!
wegen der Partitur des
Stücks ist es [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] ~~[illegible]~~ [illegible]
Partitur
nicht corrigirt werden —
ich [illegible]
[illegible]
[illegible]
in [illegible]



Beethovens Sonate für Klavier und Violine in A-dur, op. 30 Nr. 1
Seite 1 des ersten Satzes



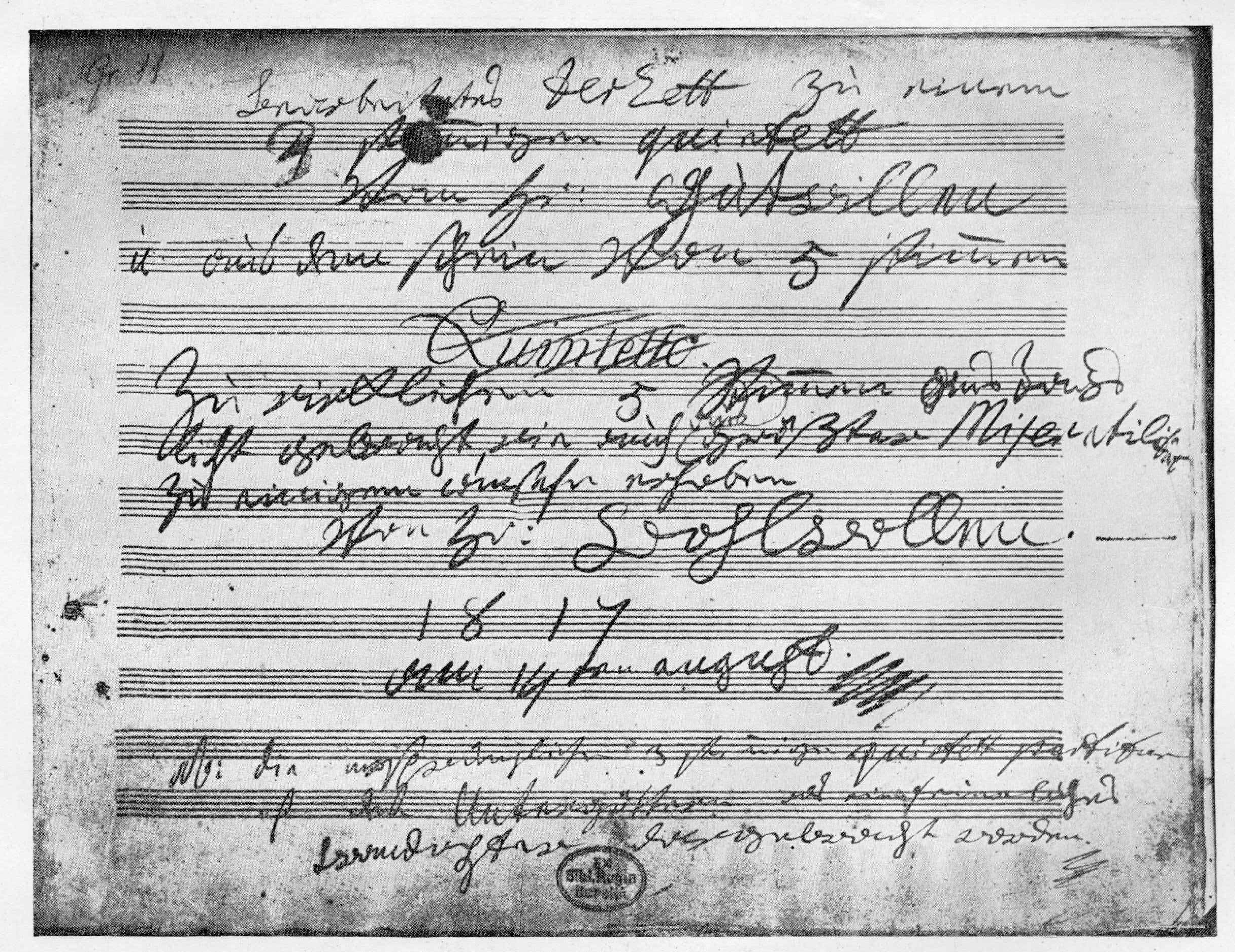
Beethovens Streichquartett in e-moll, op. 59 Nr. 2
Seite 1 des ersten Satzes



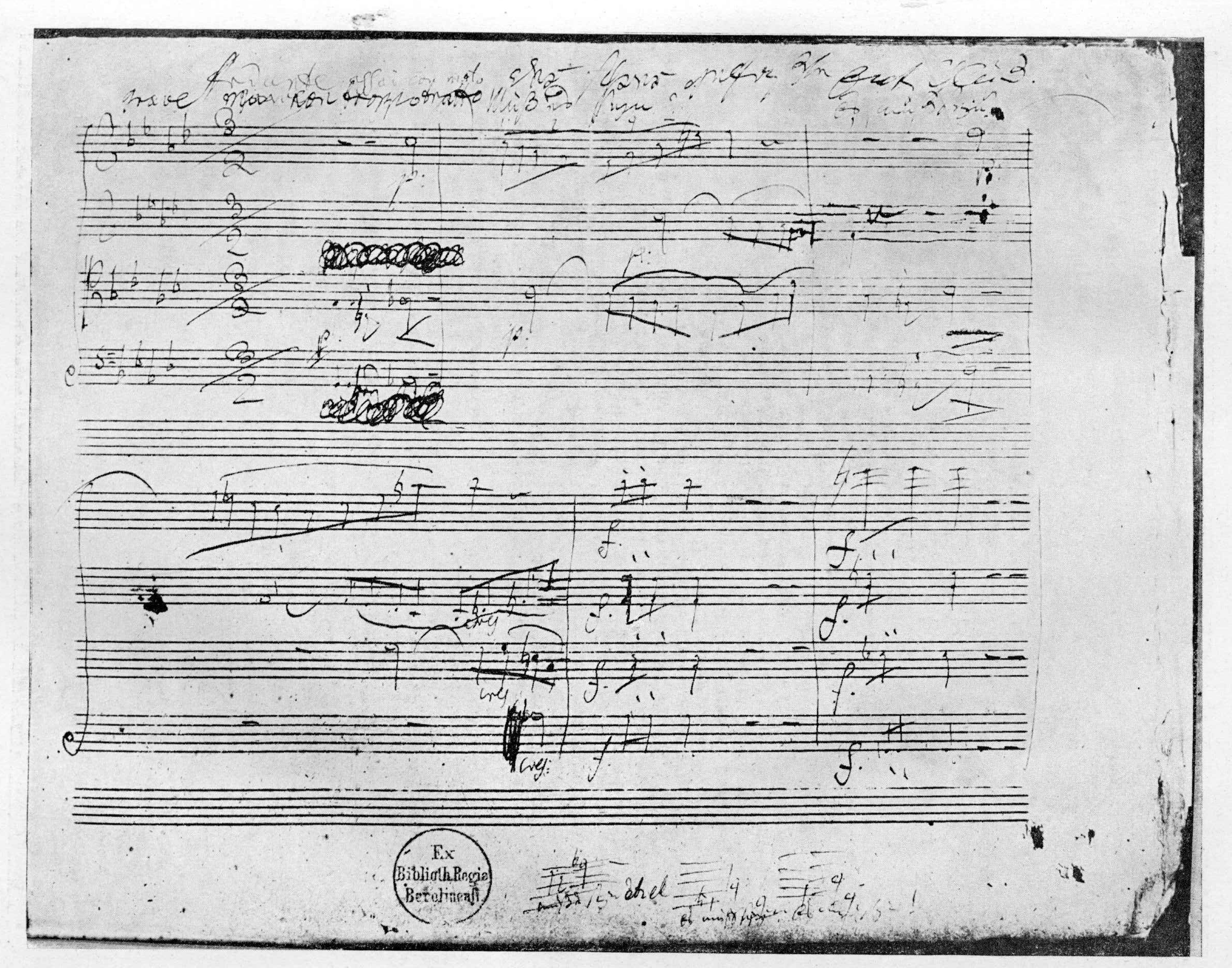
Beethovens Achte Sinfonie in F-dur, op. 93
Seite 3 des zweiten Satzes



Beethovens Sonate für Klavier und Violoncell in C-dur, op. 102 Nr. 1
Seite 1 des ersten Satzes



Beethovens Titelblatt zur Partitur des Streichquintetts, op. 104, Umarbeitung seines Klaviertrios, op. 1 Nr. 3



Beethovens Streichquartett in F-dur, op. 135
Seite 1 des Schlußsatzes